

MATTHIAS UHL
KEVAL J. KUMAR

Indischer Film



Eine Einführung

[transcript]



Medienumbrüche 3

Matthias Uhl, Keval J. Kumar
Indischer Film. Eine Einführung

Die Reihe »Medienumbrüche« wird herausgegeben von Ralf Schnell.

Matthias Uhl (Dr. phil., Dipl. Biol.) forscht in einem Projekt des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs »Medienumbrüche« der Universität Siegen zu interkulturellen Grundlagen menschlicher Kommunikation.

Keval J. Kumar (Prof., PhD) ist Direktor des »Symbiosis Institut für Massenkommunikation« in Puna/Indien.

Matthias Uhl, Keval J. Kumar

Indischer Film

Eine Einführung

[transcript]



Medienumbrüche | Band 3

Diese Arbeit ist im Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg 615 der Universität Siegen entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2004 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Susanne Pütz, Siegen;

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-183-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung.....	7
Indischer Stil.....	11
Kino: ein indisches Erlebnis.....	11
Der Aufbau eines Films.....	16
Musik und Tanz.....	22
Wurzeln und Einflüsse	27
Kurze Geschichte des indischen Films	33
Die Frühzeit 1896-1912	33
Stummfilm 1913-1930	35
Die Talkies 1931-1947	38
Das Goldene Zeitalter des indischen Kinos 1947-1969	44
Im Zeichen von Rache und zornigen jungen Männern 1970-1989	48
Die Rückkehr von Musical, Familienfilm und Romanze 1989-heute.....	52
Klassiker des indischen Films	57
MOTHER INDIA – Werte und Visionen.....	57
SANGAM – Freundschaft	66
SHOLAY – Rache	73
RANGEELA – Gesang und Tanz.....	83
ROJA – Religion	89
KABHI KUSHI KABHIE GHAM – Melodram	96
Die Wirtschaft der Filmindustrie	107
Der ökonomische Rahmen	107
Organisation	109
Das Starsystem.....	111
Wie ein Film produziert wird.....	113
Medien in Indien	114
Kino und Gesellschaft.....	121
Tradition und Moderne.....	121
Staat und Politik	125
Zensur.....	129
Religion.....	134
Frauen.....	140

Kino als Kunst	147
Artcinema.....	147
Aktuelle Entwicklungen	151
Big Budget gegen Small Budget Movies	151
Songless Films	154
Special Effects.....	155
Hollywood-Bollywood-Connection	156
Non resident Indian films.....	157
Filmindex	161
Personenindex.....	163
Sachindex	167
Literatur.....	171

Einleitung

Indien ist mit zirka 800 Kinofilmen pro Jahr der größte Filmproduzent der Welt. Für das Sechstel der Menschheit, das hier beheimatet ist, sind die Leinwandepen aus eigener Produktion die dominierende Form der Unterhaltung und ein unverzichtbarer Bestandteil des täglichen Lebens. Einiges spricht dafür, dass nirgendwo sonst auf der Welt dem Kino eine vergleichbare gesellschaftliche Bedeutung zukommt – und nur selten dürfte man auf ein Land stoßen, dessen Bewohner den fiktionalen und realen Akteuren der Filmwelt so viel Raum in ihren Köpfen und Herzen einräumen wie die Inder.

Trotz der so eindrucksvollen Produktionszahlen und einem Vertriebsnetz, das nicht nur weltweit Menschen mit indischer Abstammung, sondern auch die regionalen Filmwirtschaften in ganz Asien, Afrika und Südamerika mit großem Erfolg bedient, ist der indische Film für Europa eine Terra incognita. Zum ersten Mal überhaupt gelangte im vergangenen Jahr (2003) mit *KABHI KUSHI KABHI GAM* ein Bollywood-Mainstreamfilm in die deutschen Kinos. Dass dieser lediglich untertitelt und nicht synchronisiert war, erwies sich für das Verständnis dieses teilweise sehr gesprächsintensiven Films als wenig vorteilhaft. Bei den Filmen, die in den vergangenen Jahrzehnten den Weg in Programmkinos oder auf sehr späte Sendeplätze selten gesehener Fernsehsender fanden, handelte es sich durchweg um Produkte des indischen Artcinemas – hochinteressante Werke, die jedoch nur teilweise für die Filmwelt ihres Herkunftslandes repräsentativ sind.

Für Filminteressierte, die ihre Wurzeln in den Werken der westlichen Hemisphäre haben, ermöglicht der indische Film eine Expedition zu visuell neuen Ufern. Wie in den Was-wäre-wenn-Szenarien des Science-Fiction-Films, kann man einen Blick auf eine Kultur werfen, deren Entwicklung sich von der eigenen in faszinierender Weise unterscheidet. Identische Technologie hat zur Entstehung einer fremdartigen Erzählweise und Bildsprache auf der Leinwand geführt. Und so wie sich auf diese Weise der Blick auf etwas Neues öffnet, bietet sich in der Umkehr auch eine neue Perspektive auf das Gewohnte und Vertraute. Eine Auseinandersetzung mit dem indischen Film verheißt somit doppelten Gewinn: zum einen die Bekanntschaft mit einem Stil und Werken, die in einem großen Teil der Welt die Massen in Bann schlagen, und zum anderen einen erhellenden, selbstreflexiven Blick auf die eigenen Seh- und Wahrnehmungsmuster.

Wenn man sich mit indischem Kino beschäftigt, sollte man sich darüber klar sein, dass diese Filme in vielen Teilen der Welt mindestens eben so wichtig sind wie die Erzeugnisse Hollywoods. Ganz Asien, Afrika und auch Südamerika stehen seit langem unter dem Einfluss der im Schnitt dreistündigen Werke, deren Herkunftsort häufig mit dem Kunstwort Bollywood umschrieben wird – einer Fusion der Begriffe Bombay und Hollywood. In insgesamt sieben Abschnitten gibt dieses Buch einen Einblick in die Filmkultur des hinter dieser glamourösen Wortschöpfung stehenden Landes. Dabei wird der Bogen vom Mainstreamkino zum Artfilm gespannt, den zwei Formen, mit denen sich die ungleichen Pole im Leinwandgeschehen des Subkontinents bezeichnen lassen. Der in Bezug auf Gesamtproduktion und -konsum mit zirka zehn Prozent zu veranschlagende Artfilm wird hier auch in diesem Umfang behandelt. Den Reichtum und die Differenziertheit dieser intellektualistisch geprägten Variante indischen Kinos in ausführlicherer Weise darzustellen, werden die Autoren in einem weiteren Buch unternehmen.

Das vorliegende Buch basiert auf der Arbeit des Projekts ‚Soziale und anthropologische Faktoren der Mediennutzung‘ des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs Medienumbrüche der Universität Siegen und des dortigen Studiengangs Medien-Planung, -Entwicklung und -Beratung. Dabei fließen die vergleichenden Untersuchungen des angeführten Forschungsprojektes mit den Erfahrungen aus mehreren Seminaren zum Thema zusammen. Ziel war es, einen kompakten Einstieg in die Welt des indischen Films zu bieten. Da nur sehr wenige der Filme, von denen in der Folge die Rede sein wird, über den Handel in Deutschland erhältlich sind, haben wir für dieses Buch einen Kanon aus sechs Filmen zusammengestellt, auf die wir uns immer wieder beziehen. Diese Filme, die einen Einblick in ein halbes Jahrhundert indischer Kinoentwicklung geben, werden in Kapitel drei ausführlich dargestellt.¹

Der erste der sieben Teile dieses Buches ‚Indischer Stil‘ setzt sich mit dem Kinoerlebnis in Indien und den spezifischen Eigenarten des dortigen Films auseinander. Dabei werden sowohl der Aufbau eines Films als auch dessen typische Elemente und Strukturen dargestellt. Besondere Beachtung erfahren in diesem Zusammenhang die obligatorischen Gesangs- und Tanzsequenzen, die nicht selten als die Essenz indi-

1 Wem diese Schilderungen nicht genügen, bzw. wer sich einen Eindruck aus erster Hand verschaffen will, der hat die Möglichkeit, diese und andere Filme indischer Herkunft zu moderaten Preisen als Video oder DVD aus dem europäischen Ausland zu beziehen. S. stellvertretend: www.cdguru.com (20.8.2004).

scher Erzählweise und Bildsprache gesehen werden. Diese allgemeine Stilcharakterisierung abschließend werden die kulturellen und historischen Wurzeln behandelt, aus denen die Filmkultur des Subkontinents erwachsen ist und die auch in gegenwärtigen Werken häufig noch offen zu Tage treten.

Der zweite Teil ‚Eine kurze Geschichte des indischen Films‘ bietet eine Darstellung von den ersten Anfängen der Kinematographie im ausgehenden 19. Jahrhundert bis zu den Erfolgen des beginnenden dritten Jahrtausends. Einige Schlüsselmomente dieser Entwicklung sind das Aufkommen des Tonfilms 1932, die Unabhängigkeit Indiens 1947 und der Aufbruch in die sich globalisierende Welt Anfang der 90er Jahre.

Da indische Filme den meisten Lesern nicht zugänglich sein dürften, werden im dritten Teil ‚Klassiker des indischen Films‘ einige ausgewählte Werke geschildert. Anliegen der ausführlichen Darstellungen ist es, einen Eindruck von der Erzählweise und der Stilistik des indischen Kinos zu vermitteln. Selbstverständlich muss an dieser Stelle eingeräumt werden, dass eine derartige Auswahl immer mit dem Makel der Subjektivität behaftet ist. Mit MOTHER INDIA und SHOLAY gibt es jedoch zumindest zwei Filme, deren Status als quasi nationale Ikonen ihre Aufnahme in eine solche Zusammenstellung unvermeidlich macht. Die anderen dargestellten Werke stehen für unterschiedliche Phasen in der Entwicklung des Kinos in den vergangenen fünfzig Jahren. Jeder der dargestellten Filme wird darüber hinaus dazu benutzt, noch einmal ein charakteristisches Moment des indischen Kinos hervorzuheben.

Der vierte Teil ‚Die Wirtschaft der Filmindustrie‘ beschäftigt sich mit den ökonomischen Rahmenbedingungen der Filmproduktion in Indien. Dabei sticht vor allem ins Auge, dass dem Kino trotz seiner hohen Akzeptanz in der Bevölkerung bis in die jüngste Vergangenheit der formale Status einer Industrie verweigert wurde – eine Positionierung, die über lange Zeit zu einer engen Verbindung zwischen Film- und Halbwelt führte. Neben der sich anschließenden Darstellung des Starsystems und einem Abriss der Vorgänge, die zur Entstehung eines Films führen, wird des Weiteren ein grobes Bild der indischen Medienlandschaft gezeichnet, das eine bessere Einschätzung der Positionierung des Kinos erlauben soll.

Der folgende fünfte Teil ‚Kino und Gesellschaft‘ setzt sich mit eben diesem Spannungsfeld auseinander. Dabei wird eine höchst interessante wechselseitige Dynamik offensichtlich: Zum einen hat der Film als technisches Medium den Einzug der Moderne vorangetrieben, zum anderen wird aber dieses Medium zuweilen benutzt, um Werte zu propagie-

ren, die eklatant von einem modernen Individualismus abweichen. Nacheinander werden dabei die Interaktionen des Mediums mit der Tradition, dem Staat und der Politik, aber auch der Zensur, der Religion und nicht zuletzt mit Bezug auf die Rolle der Frau untersucht.

Der sechste Teil ‚Kino als Kunst‘ bietet eine kurze Darstellung der mehr künstlerisch und intellektuell ausgerichteten Kinoproduktionen – des Artcinemas, wie es gemeinhin genannt wird. Gerade im Kontext der im Westen anwachsenden Popularität indischen Mainstreamkinos ist es wichtig, diese seit den 50er Jahren bestehende parallele Kinotradition wahrzunehmen. Nicht alles, was aus Indien kommt, ist Bollywood.

Einen Ausblick auf jüngste Trends bietet der siebte und letzte Teil ‚Entwicklungen‘ der sich mit Big Budget und Small Budget Movies, Filmen ohne Gesang und Tanz, Spezialeffekten, einer sich abzeichnenden Hollywood-Bollywood-Connection und Non-Resident-Films auseinander setzt – Elementen und Entwicklungen, deren Bedeutung für die Zukunft des indischen Films gegenwärtig noch nicht vollständig abgeschätzt werden kann.²

Es gibt in unseren Augen zwei Vorgehensweisen, die sich bei der Auseinandersetzung mit diesem Buch anbieten. Dies wäre zum einen die traditionelle, lineare Lektüre, nach deren Maßstäben die Struktur ausgerichtet wurde. Wer jedoch daran interessiert ist, zuerst einen möglichst filmischen Eindruck zu erhalten, dem raten wir, sich zu Beginn den Filmdarstellungen des dritten Teils zu widmen und weiteren Fragen im Anschluss anhand des Inhaltsverzeichnisses nachzugehen.

Sich mit indischem Film auseinander zu setzen ist auf jeden Fall ein Erlebnis und eine Bereicherung. Nicht umsonst ist ein großer Teil der Menschheit geradezu süchtig nach den Werken, die der indische Subkontinent in so großer Zahl produziert. Menschen, überall auf der Welt, vertiefen sich immer wieder in den Genuss ihrer dort geschaffenen Lieblingswerke – hoffen, bangen und weinen mit ihren Helden und Heldinnen. Für den westlichen Filminteressierten bietet die Kenntnis und die Analyse dieser auch im globalen Maßstab so bedeutungsvollen Filmkultur neben dem Wissensgewinn auch eine extrovertierte Variante der Selbsterkenntnis, denn gerade vor fremden Träumen von Tragik und Glück scheinen die eigenen am deutlichsten auf.

2 Einen Dank an dieser Stelle an Herrn Ranjit Kumar, für dessen Recherche und wertvolle Hilfe beim Erstellen dieses Teils.

Indischer Stil

Kino: ein indisches Erlebnis

Wenn Sie in Indien einen Freund besuchen und dieser Ihnen etwas von der Kultur seines Landes zeigen will, dann ist ein Kinobesuch alles andere als unwahrscheinlich. Hier kann man im Dunkel der Hitze des Tages entgehen. Mehr oder weniger versteckt sorgen Kühlaggregate dafür, dass die flirrend aufgeheizte Luft der Straßen und Plätze nicht eindringt in die großen Gebäude, die zu einem guten Teil noch aus der Kolonialzeit vor 1947 stammen. Auch die Namen dieser Stätten, wie Rex, Gloria, Elphinstone, Royal, Odeon oder Palace rühren zum großen Teil noch aus diesen fernen Tagen her. An der Außenseite finden sich gut sichtbar große Plakate der laufenden Filme. Im Süden Indiens werden diese noch durch überlebensgroße Werbeplakate ergänzt. Die in Handarbeit und mit kräftigen Farben gemalten Helden und Heldinnen kann man hier schon von weitem im Durcheinander der Straßen erkennen.

Wenn man das Foyer betritt, trifft man auf zumindest zwei Kassen: Eine für die aktuelle Vorstellung und eine andere, an der man Karten für die kommende Woche lösen kann. Bei einem durchschnittlich großen Kino mit 500-600 Plätzen ist es wahrscheinlich, dass jede dieser Aufgaben von zwei benachbarten Kassen wahrgenommen wird. Bei einem wirklich großen Lichtspielhaus, das bis zu 1.000 Besuchern pro Vorstellung Platz bietet, kann die Zahl der Kassen auf insgesamt sechs anwachsen. Gut bedient ist, wer seine Karten schon im Voraus besorgt hat und sich die unvermeidliche halbe Stunde Anstehen ersparen kann. Dieses verläuft in der Regel sehr gesittet. Ungehalten reagieren die Wartenden lediglich, sobald es den Anschein hat, als ob jemand, der nicht der Warteschlange angehört, einem in ihr befindlichen Bekannten Geld geben will, damit dieser ihm Karten mitbringt. Sehr wahrscheinlich ist, dass einige derer, die mit stoischer Geduld auf ihr Vorrücken zum Ticketcounter warten, überhaupt nicht vorhaben, sich den Film anzusehen. In besseren Kreisen ist es nämlich durchaus üblich, dass man seine Hausangestellten mit dieser zeitraubenden Aufgabe betraut. Unter Freunden hingegen ist es Usus, dass einer der Gruppe zeitig genug erscheint, um die Karten für den Kinoabend zu erwerben.

Der Kinobesuch ist in Indien das Freizeitvergnügen Nummer eins. Zehn bis fünfzehn Millionen Menschen, das ist ungefähr ein Prozent der Bevölkerung des Subkontinents, finden sich jeden Tag in den 13.000 Ki-

nos ein. Wer als westlicher Besucher ernsthaft an der ihn umgebenden fremden Kultur interessiert ist, tut gut daran, sich diesen wichtigen Aspekt nicht entgehen zu lassen. Dabei wird ein einheimischer Freund oder Bekannter aller Wahrscheinlichkeit nach darauf achten, dass es kein Hollywood Film ist, der die Leinwand erhellt. In Sachen Film ist Indien reich und kann jeden Cineasten schon mit der schieren Zahl von 800 Kinofilmen, die pro Jahr im eigenen Land produziert werden, beeindrucken; ein Ausstoß, der alle anderen nationalen Produktionszahlen weltweit klar übertrifft.

Der Grund, sich in Indien in ein Kino zu begeben, sollte aber nicht nur der Wunsch sein, sich den Gepflogenheiten des Landes anzupassen. Vielmehr erhält man so eine Chance, sich auf eine audiovisuelle Reise zu den Wünschen, Träumen und Phantasien der hier lebenden Menschen zu begeben.

Falls man zu spät gekommen ist und alle Karten für die aktuelle Vorstellung verkauft sind, gibt es eine nicht kleine Wahrscheinlichkeit, dass man gegen einen Aufpreis doch noch zu seinem Vergnügen kommt: den schwarzen Markt. Obwohl vom Gesetz verboten, dürfte es auch dem Nichteinheimischen leicht fallen, die Händler, die dieser Art von An- und Verkauf nachgehen, ausfindig zu machen. In der stillen Variante dieser Tätigkeit werden die zum Verkauf stehenden Tickets einfach überoffensichtlich in der Hand gehalten. Die aggressiveren Vertreter dieses Kleingewerbes bieten darüber hinaus deutlich hörbar ihre Ware an. Mit Rufen wie „Tickets für 60 für 90“ durchkämmen und umkreisen sie die Menge der Menschen, in denen sie ihre potentiellen Kunden vermuten. Eine durchaus realistische Darstellung dieses illegalen Kleingewerbes findet sich im Film *RANGEELA* (Die Farbenreiche, Ram Gopal Varma, 1992). Weniger realistisch ist allerdings der in diesem Film erscheinende Polizist, der sich mit aller Macht seiner Autorität, aber letztendlich doch vergeblich, darum bemüht, dem gewitzten Helden sein unlauteres Treiben nachzuweisen.

Die Preise für einen Kinobesuch variieren zwischen 25 und 60 Rupien für ein normales Kino. Sollte man sich, womöglich aus Heimweh, doch einen westlichen Film ansehen, so wird der dafür zu entrichtende Obolus um mindestens 25 Rupien höher liegen als bei einem der landeseigenen Produkte. Im Falle, dass man sich an einer der wenigen Stätten der architektonisch und konzeptionell globalisierten Kinokultur befindet – einem Multiplex, von denen es aber erst etwas mehr als ein Dutzend gibt – wird der Preis für die Eintrittskarte zwischen 100 und 150 Rupien liegen (2-3 €).

Wenn man sich an dem in keinem Kino fehlenden Stand mit Popcorn und Getränken versorgt hat, betritt man durch eine der großen, mit dickem Vorhang versehenen Türen den Kinosaal. Da hier bereits Dunkelheit herrscht, wird man vom Platzanweiser mit Hilfe einer Taschenlampe zu den Sitzplätzen geleitet. Selbst wenn man sich für die erste Vorstellung des Tages entschieden hat, die normalerweise um 12.00 Uhr beginnt, werden am Ende alle Plätze besetzt sein. Bei einem durchschnittlichen indischen Film, der drei bis dreieinhalb Stunden dauert, beginnen die weiteren Vorstellungen um 16.00 und um 20.00 Uhr. Sollte es sich um ein besonders langes Werk handeln, dann kann die erste Vorstellung schon um 11.00 beginnen, während die Abendvorführung auf 21.00 Uhr verschoben wird.

Je nach dem, wie viel man für seine Karte bezahlt hat, kann sich der Sitzkomfort deutlich unterscheiden. Die billigsten Plätze finden sich vor der Leinwand in der vorderen Hälfte des Parketts, das als ‚lower stall‘ bezeichnet wird. Die weiter hinten liegenden Sitze sind der ‚higher stall‘ und stellen die preisliche Mittelklasse dar. Wer sich seine Karten etwas hat kosten lassen, ist über die Treppe vom Foyer aus zur Empore, dem ‚balcony‘, gelangt und verfolgt die Vorführung von dort. In früheren Zeiten gab es zudem Sitzbereiche, die ausschließlich den weiblichen Gästen vorbehalten waren.

Während man es sich bequem macht, wird mittels Dias für diverse Produkte geworben. Etwas später werden diese dann abgelöst von Werbefilmen. Zirka zehn Minuten nach dem offiziellen Beginn der Vorstellung beginnt der obligatorische Dokumentarfilm – ein staatlich verordnetes Muss für jedes Kino und damit auch für jeden Kinogänger. Stellenweise trifft man sogar noch auf ‚Newsreels‘ und wird durch diese Nachrichten- und Wochenschauen mit einem Mix von Berichten relativ aktueller Geschehnisse versorgt.

Sehr wahrscheinlich nutzen einige der Kinobesucher diese der Bildung der Massen gewidmete Zeit, um nach Einnehmen ihres Sitzes noch einmal nach draußen zu gehen und eine Zigarette zu rauchen. Die meisten Anwesenden werden jedoch mit eindeutigem Interesse der Darstellung eines Umwelt-, Politik- oder Wirtschaftsthemas folgen, oder sich an Orte wie den Mount Everest oder in das Leben einer bedeutenden Persönlichkeit entführen lassen. Einige der noch freien Plätze werden erst gegen Ende der ersten halben Stunde der Kinovorstellung besetzt. Da man sicher sein kann, dass der Hauptfilm, wegen dem man ja letztendlich hier ist, keinesfalls vor Ende der ersten dreißig Minuten beginnt, hat es sich ein Teil der Zuschauer zur Regel gemacht, überhaupt erst dann zu

erscheinen. Nach dem Ende der durchweg technisch und inhaltlich gut gemachten Dokumentation folgen die Trailer der Filme, die in näherer Zukunft gezeigt werden.

Wenn nun der Hauptfilm beginnt, hängt das Geschehen im Kinosaal davon ab, wie neu dieser Film ist. Ist er wirklich brandneu und handelt es sich womöglich um die allererste Vorstellung, dann wird das Publikum ruhig und aufs Höchste gespannt der Entwicklung der Handlung folgen. Speziell unter den jüngeren Kinogängern gilt zudem der Besuch von Erstvorstellungen als prestigeträchtig. Das so erworbene Wissen um Handlung, Dialoge und Songs kommt dann zur Geltung, wenn man sich den gleichen Film ein zweites, drittes oder viertes Mal ansieht.

Sollte man also erst vierzehn Tage nach Anlaufen eines Kassenschlagers dazu kommen, diesen zu sehen, dann unterscheidet sich die Situation vor der Leinwand erheblich von der gespannten Neugier der ersten Vorstellungen. Die Eingeweihten sprechen die Dialoge mit und erheben ihre Stimmen, um in die Songs einzustimmen. Wenn Hauptdarsteller oder Hauptdarstellerin zum ersten Mal die Szene betreten, wird dies mit allgemeinem Applaus begrüßt, ein Moment, um dessen Bedeutung die Regisseure sehr wohl wissen und der deshalb mitunter in einer fast kathartischen Manier gestaltet wird. Auch nehmen sich die Zuschauer die Freiheit, die Handlung zu kommentieren. Trägt einer der Darsteller ein Gedicht vor, so wird das oft mit einem anerkennenden „wahwah“ von Seiten der Zuschauer honoriert, was so viel wie „sehr gut“ oder „großartig“ auf Hindi bedeutet – nicht zu vergessen, dass ein großer Teil der Anwesenden das Gedicht mitspricht.

Kino ist, in dieser Weise erlebt, kein rein rezeptiver Medienkonsum, sondern ein Mitmachereignis. Der Spaß, das Vergnügen, ins Kino zu gehen, besteht zum großen Teil darin, Teil des Geschehens zu sein. Je markiger die Dialoge, je eingängiger die Musik und die Liedtexte, desto wahrscheinlicher ist es, dass ein Film bleibende Spuren auch im Alltag hinterlässt. Warum den nächsten Quälgeist nicht mit den gleichen eindeutigen oder gerade uneindeutigen Worten abfertigen wie der Held es vorgemacht hat?

Nach zirka eineinhalb Stunden wird dieser Fluss der Ereignisse durch die Pause unterbrochen. In Indien hat jeder Film eine Pause – auch wenn er keine hat. Im Falle westlicher Produktionen führt dies dazu, dass der Filmvorführer mehr oder weniger sensibel die Handlung an einer Stelle unterbricht, damit das Auditorium sich mit Getränken und Sonstigem versorgen kann. Bei diesen Filmimporten unterbleibt darüber hinaus die Partizipation des Auditoriums, die ansonsten so kennzeichnend ist für

die indische Kinokultur. Westliche Filme weisen schlichtweg eine andere Struktur auf, die dazu führt, dass sie zwar mit großen Interesse gesehen, aber nicht in der gleichen Weise miterlebt und mitgestaltet werden wie ihre indischen Pendants.

Bei allem Interesse der Kinogänger für westliche Filme sind diese im Schnitt weniger besucht als die einheimischen Produktionen. Während amerikanische Filme meist vor halb- oder dreiviertel gefülltem Haus spielen, sind die Vorstellungen indischer Filme regelmäßig bis auf den letzten Platz ausverkauft, ein Phänomen, das seinen Grund auch darin hat, dass englischsprachige Filme nicht von der ganzen Bevölkerung, sondern hauptsächlich von der eher gebildeten Mittelklasse und Oberschicht konsumiert werden.

Wenn die Vorstellung nach der zweiten Hälfte des Films endet, schließt sich der Vorhang vor der Leinwand, das Licht geht an und – in den meisten Fällen – westliche Musik ertönt durch die Lautsprecher. Während die Zuschauer den Saal verlassen, beseitigen die Reinigungskräfte die Spuren der vergangenen Stunden. Sobald dies geschehen ist, erlischt wiederum das Licht und das Spiel beginnt von neuem.

Nur am Rande soll hier bemerkt werden – was an verschiedenen Stellen schon anklang – dass es sich bei einem Kino in Indien um einen sehr personalintensiven Betrieb handelt. Bei zirka 500 Sitzplätzen hat man wahrscheinlich vier Kassierer, zwei bis drei Verkäufer für Getränke und Snacks, mindestens vier Platzanweiser, wahrscheinlich drei Reinigungskräfte, ein oder zwei Filmvorführer und nicht zu vergessen den Manager. Summa summarum kommt man damit auf eine Minimalbesetzung von 15 Personen für den Betrieb eines Kinos.

Wenn unsere hypothetische Vorstellung um 12.00 Uhr mittags begonnen hatte, dann endet sie gegen 16.00 Uhr. Nicht wenige der Besucher, die einer Schichtarbeit nachgehen, werden sich von hier aus direkt zu ihrem Arbeitsplatz begeben. Andere, die das Kino nach Ende ihrer Frühschicht betraten, machen sich jetzt auf den Weg nach Hause – wie es auch die Kinder machen, die nach einem frühen Schulende der gleichen Leidenschaft gefrönt haben wie die Erwachsenen: sich von einem indischen Film dahin bringen lassen, wo der Alltag weit, weit weg ist. Wenn zwischen Mitternacht und zwei Uhr morgens die letzte der Vorstellungen endet, werden auch an diesem Tag wieder zehn Millionen Menschen oder mehr den Weg in die Kinos gefunden haben – ein Prozent der indischen Bevölkerung.

Diese Schilderung eines Kinobesuchs in Indien stellt jedoch nur die halbe Wahrheit dar. Von den 13.000 Kinos, die sich über die immense

Fläche Indiens verteilt finden, entsprechen etwa zwei Drittel der hier gegebenen Schilderung. Beim verbleibenden Rest der Lichtspielunternehmungen handelt es sich um reisende Kinos, die mit Projektor und Leinwand von Ort zu Ort ziehen.³ Sie sind es, die den Glanz der Filmwelt in die 600.000 Dörfer der ländlichen Regionen bringen. Wenn es Nacht wird über den Weiten Indiens, versammeln sich auch an diesen Orten die Menschen, um sich für einige Stunden von den schnelllebigen Sternen und Sternchen der Leinwand aus dem Alltag entführen zu lassen, während über ihnen die Sterne am Himmel in ewiger Gleichmut ihre Bahn ziehen.

Der Aufbau eines Films

„Das Hindi-Filmgeschäft setzt sich hauptsächlich aus zwei Dingen zusammen. Zum ersten aus dem Bestreben, kommerziell erfolgreiche Filme zu machen – darüber hinaus eine Strategie auszuarbeiten, mit der man die Filme einer großen Menge nahe bringen kann, um den größtmöglichen Profit zu erzielen. Dies verlangt eine umfangreiche analytische Untersuchung, sie beginnt mit der Darlegung und Analyse des Erfolges, den einige Filme, die irgendwann einmal im Kino liefen, aufzuweisen haben. Man versucht dabei herauszufinden, was diese Filme so bemerkenswert macht, die richtige Mischung von bekannten Filmschauspielern, Musik und Liedern, dazu kommen die Neuerungen im Handlungsablauf und das, was man unter Aufwand versteht, nämlich ausgesprochen teure Bühnenausstattung und Requisiten.“⁴

So beschreibt der bengalische Regisseur Shyam Benegal, einer der großen des anspruchsvollen indischen Kinos, das Grundmuster des filmischen Mainstreams seines Heimatlandes.

Wer über indisches Kino spricht, sollte sich stets bewusst sein, dass es sich bei der geographischen Einheit, auf die man sich damit bezieht, um keinen einheitlichen Kulturraum handelt. Das offensichtlichste Anzeichen hierfür ist die Vielzahl der gesprochenen Sprachen. Offizielle Sprachen, die von der Regierung als solche anerkannt sind, gibt es sieben, deren Verbreitungsgebiete ungefähr mit den Grenzen der großen Bundesstaaten übereinstimmen. Diese vielfältigen Sprachgrenzen führen dazu, dass jede Äußerung, ganz gleich in welcher Sprache sie gemacht wird, von einem großen Teil der Einwohner des Landes nicht verstanden wird. Von einer Lingua Franca im anspruchsvollen Sinne kann man nicht

3 Torgovnik, Jonathan: *Bollywood Dreams*, London 2003.

4 Benegal, Shyam: „Die Indische Filmindustrie“, in: Riemenschneider, Dieter (Hrsg.): *Shiva tanzt*, Zürich 1999, S. 184.

reden. Hindi, die am weitesten verbreitete Sprache, wird nur von zirka vierzig Prozent der Angehörigen der indischen Nation verstanden. Dabei handelt es sich um eine sehr junge Sprache, die auf mehrere nordindische Regionaldialekte zurückgeht.

Gleichwohl hat Hindi eine herausragende Rolle im indischen Sprachkanon: Es ist die Sprache des populären Kinos. Zwar sind bis zum heutigen Tag in insgesamt fünfzig verschiedenen Sprachen Filme in Indien gedreht und produziert worden⁵, zumeist erfuhren diese jedoch nur eine regionale Verbreitung. Seit Anfang der 90er Jahre wurden jedoch zahlreiche südindische Filme in Hindi synchronisiert. Die Leinwandepen, die ihr Publikum gleichermaßen im tropischen Süden wie in den tausende von Kilometern entfernten montanen Regionen des Himalaja finden, sind untrennbar mit dem kommunikativen Potential dieser Sprache verbunden. Die Stadt, die in gleicher Weise untrennbar mit der Produktion originär hindisprachiger Filme verbunden ist, ist Bombay (der Name leitet sich her vom portugiesischen ‚Bom Bahia‘, was guter Hafen heißt). Offiziell wurde die Metropole 1996 von der Regierung nach einer lokalen Göttin in Mumbai umbenannt⁶; eine Tatsache, die jedoch nicht dazu geführt hat, dass der angestammte Name heute weniger gebräuchlich wäre.

Bombay oder „Bollywood“, wie sie mehr oder weniger ernst gemeint auch genannt wird, ist die Region, aus der das ‚wirkliche‘ indische Kino kommt. ‚Wirklich‘ bedeutet hier nicht, dass die hier entstandenen Produktionen in irgendeiner Weise indischer wären als die Konkurrenzprodukte, die landauf landab in beeindruckender Zahl aus den Studios kommen. Wirklich indisch sind die hier entstehenden Filme deshalb, weil es sich bei ihnen um den medial größten gemeinsamen Nenner des Subkontinents handelt. Der geographisch weitreichende Erfolg dieser Filme hat dazu geführt, dass Bollywoodproduktionen seit jeher Vorbild und teilweise auch direkte Vorlage für die Vielzahl der regionalen Filmproduktionen sind. Umgekehrt werden aber auch deren originäre Erfolge als Vorlagen für das Hindi-Kino verwendet.

Fragt man danach, was die Filme dieser Provenienz eint, dann kann man am ehesten auf ihre ‚Rezepthaftigkeit‘ verweisen. Zumeist handelt es sich um melodramatische, als Musical aufbereitete Stoffe, die eine klare moralische Botschaft enthalten. Der englische Terminus, der in die-

5 Rajadhyaksha, Ashish und Willemsen, Paul: *Encyclopedia of Indian Cinema*, New Delhi 2002, S. 30ff.

6 Dwyer, Rachel: *All you want is money, all you need is love*, London 2000, S. 3.

sem Zusammenhang verwandt wird, ist ‚Formula Film‘. Mit diesem Film nach Rezept oder Formel ist genau das gemeint, was der am Anfang dieses Abschnitts zitierte Shyam Benegal als charakteristisch für den Hindi-Film sieht: Das populäre indische Kino verlässt sich darauf, eine Mischung aus bewährt erfolgreichen Handlungselementen zu präsentieren; eine Vorgehensweise, die sich ebenfalls in westlichen Produktionen findet und dort als Blockbuster- oder High-Concept-Film bezeichnet wird. Stellenweise wird der indische Film auf Grund dieser auf Einzelelementen aufbauenden Machart als ein Kino der Attraktionen bezeichnet, das in relativ loser Verknüpfung eine Reihe spektakulärer, aber eigentlich eigenständiger audiovisueller Höhepunkte präsentiert. Diese stilistische Eigenart ist es, die den essentiellen Unterschied zu dem in den 30er Jahren entstandenen klassischen Code Hollywoods darstellt, der noch heute die Sehgewohnheiten in Amerika und Europa beherrscht. Der Schwerpunkt des populären indischen Films liegt abweichend dazu nicht auf narrativer Kontinuität und Stringenz. Es sind vielmehr der Reiz und die Anziehungskraft der einzelnen Bausteine, aus denen sich die Filmhandlung zusammen setzt, die hier im Mittelpunkt steht. Dieses Abweichen vom Paradigma der westlichen Filmkultur ist es, das den populären indischen Film in den Augen westlicher Betrachter anfangs oft fremd und unverständlich erscheinen lässt.

Dabei sollte man jedoch nicht übersehen, dass indische Filmschaffende sehr wohl beide Ausdrucksweisen beherrschen. Die künstlerischen Filme, auf die in Teil sechs dieses Buches näher eingegangen wird, bedienen sich zumeist einer nüchternen und rational stringenten Erzählweise, die historisch ihre Wurzeln im Einfluss des italienischen Neorealismus hat. Diese anspruchsvollen Werke stellen jedoch nur zirka zehn Prozent der gesamten indischen Filmproduktion dar. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die dominierenden neunzig Prozent des kinematographischen Mainstreams – das Kino, das die Massen mobilisiert und begeistert.

Im populären Kino sieht man am deutlichsten die typischen Charakteristiken des indischen Films. Es handelt sich um eine spezifisch indische Form der Massenunterhaltung. Die Standardbausteine eines solchen Films sind: Liebesszenen, Aktionsszenen, Comedyszenen, Gesangs- und Tanzszenen, Kampfszenen und Verfolgungsszenen. Die Ausarbeitung dieser Komponenten und ihre Verbindung ist es, die das indische Kino so eindeutig von den westlichen Produktionen unterscheidet. Unübersehbar ist dabei als erstes, dass sich die Regisseure dieser Werke Zeit nehmen, um ihre Handlungen zu entwickeln. Drei Stunden sind

normalerweise die zeitliche Untergrenze eines auf die Massen zielenden indischen Films. Eine Zeitspanne, für die das indische Publikum eine bunte Mischung bewährter Unterhaltungskomponenten erwartet, wenn es sich ins Kino begibt. Einige der immer wiederkehrenden zentralen Themen auf der Leinwand sind: romantische Liebe, Freundschaft unter Männern, Schicksal, Respekt vor den Traditionen und der mehr oder weniger heroische Umgang mit sozialer Ungerechtigkeit.

Man kann dabei verschiedene Genres im indischen Film unterscheiden: den mythologischen Film, den religiösen Film, der sich mit der Vereinigung mit dem Göttlichen beschäftigt, den romantischen Film, in dem Liebe und Leidenschaft gegen die Macht und Rigidität der Tradition und etablierten Regeln bestehen müssen, den Stuntfilm, dessen Schwerpunkt auf Action und gefährlichen Darbietungen liegt, den historischen Film, der mit üppigen Kulissen und Kostümen eine mehr oder weniger ferne Vergangenheit wieder auferstehen lässt, den sozialen Film, der sich mit gesellschaftlichen Fragen und Problemen auseinander setzt und das Familienmelodram, das darum kreist, den Reichtum, aber auch die Spannungen des Familienlebens in Szene zu setzen. Diese Genres sind per se nicht spezifisch indisch. Indisch ist jedoch die Art, wie die Filmemacher des Subkontinents sich ihrer angenommen haben. Sie haben den Produkten einer importierten Technologie den unverwechselbaren Stempel der indischen Kultur aufgedrückt. Das Ergebnis ist eine eigene Filmtradition, deren Produkte für den Massenmarkt ausschließlich die Form von Musicals haben – wobei es sich jedoch um einen erweiterten und leicht modifizierten Musicalbegriff handelt. Ganz gleich, um welche Thematik es sich handelt, ganz gleich, welche Handlung präsentiert wird, stets singen und tanzen die Akteure, um ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen, was stellenweise durchaus befremdlich wirken kann. So singt die gerade aus einem brennenden Feld gerettete Radha (Nargis) in dem Klassiker MOTHER INDIA (Mehboob Khan, 1957) schlammverschmiert und am Ende ihrer Kräfte im Wald ihrem Sohn hinterher, der als Verbrecher vor der wütenden Dorfbevölkerung fliehen muss.

Dabei sei darauf hingewiesen, dass die Figur der Mutter in vielen Filmen eine herausragende Stellung einnimmt – eine Position, die sich unter anderem aus den zentralen Mythensammlungen des indischen Kulturkreises, der Mahabharata und dem Ramayana herleitet. Gemäß der in ihnen seit Jahrtausenden festgeschriebenen Vorstellungen ist die Mutter in ihrem Wesen sorgend, aufopfernd und unerschütterlich in der Hingabe zu ihrer Familie: Sie ist es, die die moralischen Werte hoch hält. Sehr oft wird sie entweder zu Hause oder im Tempel betend gezeigt, was

ihre Religiosität und Spiritualität betont. Nicht selten findet sie sich in schwierigen Situationen, indem sie verschiedenen Ansprüchen und widerstreitenden Wertmaßstäben gerecht werden muss. Einen Eindruck der Bedeutung der Mutter im indischen Film erhält man in einer Szene von DEEWAAR (Die Mauer, Yash Chopra, 1975): Der zum Verbrecher gewordene Vijay (Amitabh Bachchan) hält seinem Bruder Ravi (Shashi Kapoor), der bei der Polizei arbeitet vor, dass er, Vijay, reich sei, ihm hingegen so gut wie nichts gehöre. Darauf antwortet Ravi, „ich habe Mutter“.

Zwei wichtige und alte Genres im Reigen des indischen Films sind der mythologische und der religiöse Film. Mythologische Filme beziehen die Wurzeln ihrer Geschichten aus einer fernen Vergangenheit. Ereignisse und Charaktere stehen hier unter dem Einfluss von Göttern, Dämonen oder anderen übermenschlichen Kräften. Die Auseinandersetzungen von Gut und Böse sind aber nicht nur rein historisch angesiedelt, sondern stellen auch sehr oft eine Schnittstelle zur Gegenwart dar. Schon der erste indische Spielfilm RAJA HARISHCHANDRA (König Harishchandra, D. G. Phalke, 1913), der eine in der Folge noch häufig verfilmte Geschichte aus dem Mahabharata erzählt, fällt in dieses Genre.

Der religiöse Film unterscheidet sich vom mythologischen Film dadurch, dass sein Augenmerk nicht so sehr auf der Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Kräften liegt, sondern dass es um die spirituelle Entwicklung eines Menschen geht. Das zentrale Moment der Geschichte ist, wie man dem Göttlichen nahe kommt und möglicherweise am Ende in ihm aufgeht.

Auch soziale Dramen sind seit jeher Bestandteil des Kanons indischer Filme. Sie greifen Eigenarten der indischen Gesellschaft auf und zeigen die davon ausgehenden Konflikte. Anlässe für diese können das Kastensystem, die vielfältigen Traditionen, aber auch wirtschaftliche Ungerechtigkeiten sein. International bekannt wurde Mani Rathnams Film BOMBAY aus dem Jahr 1995. Er greift die Schwierigkeiten im Umgang von Hindus und Moslems im Indien der Gegenwart auf – ein Problem, das seit der Unabhängigkeit und Teilung des Landes 1947 immer wieder durch lokale, gewalttätige Auseinandersetzungen der Religionsgruppen zu Tage tritt.

Verallgemeinernd über die verschiedenen Genres kann man sagen, dass indische Filme moralische Lehrstücke sind, in denen das Gute über das Böse triumphiert. Im Verlauf der Handlung wird die soziale Ordnung, die durch die Taten des Bösen gestört wurde, durch die Kraft des Guten wieder hergestellt.

Markantestes Charakteristikum im Aufbau der mehrstündigen Werke ist die Nichterfüllung westlicher Linearitätserwartungen. Ein Film steuert nicht beständig auf ein mehr oder minder offensichtliches Ziel zu, sondern präsentiert oft Zwischenhandlungen und Untergeschichten, die stellenweise nur wenig Bezug zur Haupthandlung aufweisen. Es handelt sich um eine narrativ-strukturelle Vielfalt, die im Rahmen einer übergreifenden Story verschiedenste Elemente zu integrieren vermag.

Diese erzählerische Eigenart des indischen Films speist sich aus alten mythologischen Wurzeln. Dabei müssen die schon erwähnten Nationalepen, Mahabharata und Ramayana, als die historischen Vorlagen für den Narrationsstil gegenwärtiger Leinwandspektakel gesehen werden. In ihnen findet sich ein großer Reichtum an Unterhandlungen, zyklischen Einschüben und kausal nur sehr entfernt in Verbindung stehenden Ereignissen. Dieser somit alte, kulturell lang etablierte und von einer strengen Stringenz abweichende Erzählstil ist eine der Voraussetzungen, auf denen das populäre Kino fußt. Er gibt den Regisseuren die Freiheit, Handlungsblöcke miteinander zu kombinieren, die keinesfalls zwingend erforderlich sind, um das letztendlich glückliche oder tragische Ende herbei zu führen. So enthält zum Beispiel der wohl erfolgreichste indische Film aller Zeiten SHOLAY (Flammen, Ramesh Sippy, 1975) eine äußerst humoristische Gefängnissequenz, die der eigentlichen Handlung eher fern steht. Das Auftreten eines Gefängnisdirektors, der in seinem Gestus zwischen Adolf Hitler und Charlie Chaplin komödiantisch oszilliert, wirkt in Bezug auf das Grundthema unerbittlicher Rache für westliche Betrachter irritierend. Zieht man jedoch in Betracht, dass ein großer Teil der Kinogänger einen solch komödiantischen Teil als unverzichtbaren Baustein eines guten Films sieht⁷, dann erscheint diese scheinbare Inkonsistenz in einem gänzlich anderen Licht.

Wichtig ist es auch, sich der melodramatischen Machart indischer Filme bewusst zu sein. Dabei liegt der Schwerpunkt der Handlung niemals auf der Psychologie oder dem Leben eines Einzelnen. Es geht vielmehr um die Situationen und Zusammenhänge, in denen der jeweils Beteiligte zu emotionalen Extremen gelangt. Dabei werden die damit verbundenen Gefühle nicht nur schauspielerisch in Szene gesetzt, sondern klar und zumeist sehr ausführlich verbalisiert. Die Protagonisten der Handlung agieren nicht nur, sondern finden stets Gelegenheit, in zumeist recht blumiger Weise zu erklären, warum sie tun was sie tun. Auf diese Weise kommt es in erstaunlich vielen Filmen zu einer beeindruckend großen Zahl langer Dialoge.

7 Valicha, K.: *The Moving Image*, Hyderabad 1988, S. 75.

Ein Terminus, der in Indien benutzt wird, um die Spezifik des einheimischen Kinos zu beschreiben, ist „Masala“ – ein Wort, das eigentlich die Bezeichnung für eine aus diversen Zutaten bestehende Gewürzmischung ist. Indischer Film, so sehen es diejenigen, die ihn konsumieren, ist genau das: Eine Mischung aus verschiedenen Zutaten, die darauf zielt, ein Maximum an Genuss und Sinnesfreuden zu erzeugen – ein Genuss, der sich auch Zuschauern erschließen kann, die nicht direkt aus dem indischen Kulturkreis kommen. Bester Beleg hierfür ist die weite Verbreitung indischer Filme in ganz Asien, Afrika und der ehemaligen Sowjetunion. Die Möglichkeit, auch als Landesfremder einen innigen Bezug zum indischen Film aufzubauen, beschreibt die englische Autorin Rachel Dwyer wie folgt: „Indischen Film versteht man durch die Vertrautheit mit seinem Handlungsaufbau und die Vertrautheit mit seinen Charakteren.“⁸ Einzige und unerlässliche Voraussetzung für die Erreichung dieser verstehenden Vertrautheit ist der nicht zu geringe Konsum dieser Filme.

Musik und Tanz

Das auffälligste Merkmal der Filme des indischen Subkontinents ist, dass sie immer Gesang und Tanz enthalten. ‚Song and dance sequences‘ sind unverzichtbarer Bestandteil eines jeden auf die breiten Massen zielenden Hindi-Films. Sieht man sich einem Film gegenüber, in dem weder gesungen noch getanzt wird, so kann man sich sicher sein, dass dieser nicht Bestandteil des Filmkanons ist, der von einem breiten Publikum goutiert wird. Es handelt sich in diesem Fall um ein Werk des eher als elitär zu bezeichnenden Artcinemas.

Im Schnitt enthält ein indischer Film fünf bis acht Gesangs- und Tanzsequenzen, die zwischen fünf und zehn Minuten lang sein können. Der Musik dieser Szenen kommt dabei im Bezug auf den Gesamterfolg des Films entscheidende Bedeutung zu. Für einen nicht unerheblichen Teil der Zuschauer ist es nämlich von der Musik abhängig, ob man sich einen Film ansieht oder nicht. Da die Soundtracks schon zwei bis drei Monate im Voraus veröffentlicht werden, hat ihre Beliebtheit einen extrem gewichtigen Einfluss auf die Anzahl der Zuschauer. Teilweise wird die Musik sogar als der verlängerte Arm der Werbekampagne für den jeweiligen Film gesehen und eingesetzt. Dabei lässt sich in vielen Fällen jedoch nur schwer auseinander halten, ob es die Musik ist, die den Erfolg

8 Dwyer, Rachel und Patel, Divia: *Cinema India*, New Delhi 2002, S. 194. (Diese und alle weiteren Übersetzungen wurden von den Autoren angefertigt.)

des Films bedingt, oder ob es der Film ist, der dafür sorgt, dass die Musik zum Hit wird. Die ökonomische Wichtigkeit der Musik steht jedoch außer Frage. Ganz gleich, ob die Musik den Zuspruch zum Film ankurbelt oder umgekehrt, der Soundtrack und die mit ihm verbundenen Verwertungsrechte sind inzwischen eine der Haupteinnahmequellen der indischen Filmindustrie.

Wie wichtig die Musik für die Vermarktung eines Kinofilms ist, wird deutlich, wenn man in Betracht zieht, dass der indische Musikmarkt zur Gänze von Filmmusik dominiert wird. Es sind die Lieder und Melodien, die das Glück und Unglück, das Streben, aber auch das Versagen der Leinwandhelden begleiten, die eine nationale musikalische Identität herstellen. Umfragen von MTV India am Ende der 90er Jahre haben darüber hinaus gezeigt, dass die Mehrzahl indischer Jugendlicher große Fans alter indischer Filme und speziell ihrer Musik sind. Sie halten die Soundtracks der Werke, mit denen ihre Eltern groß geworden sind, für bedeutender als gegenwärtige Filmmusik.⁹ Als Liebblingssänger wurde in diesem Zusammenhang am häufigsten Mohammed Rafi genannt, vor Michael Jackson, dem auf dem dritten Platz die Schwestern Lata Mangeshkar und Asha Bhosle folgten. Bis auf den im westlichen Kulturkreis hinreichend bekannten Michael Jackson handelt es sich dabei um Playbacksänger und -sängerinnen. Mohammed Rafi war einer der Großen dieses Faches in den 60er und 70er Jahren. Die Schwestern Lata Mangeshkar und Asha Bhosle, die heute um die sechzig Jahre alt sind, haben jede mit mehr als 15.000 Aufnahmen zum Fundus der indischen Filmmusik beigetragen. Lata Mangeshkar erscheint sogar im Guinness Buch der Rekorde als die Künstlerin mit den weltweit meisten Aufnahmen.

Die Einbettung der so wichtigen Gesangs- und Tanzsequenzen in den Film erfolgt meist nur sehr lose. Im Gegensatz zu den, wenn möglich, nahtlos in die Handlung integrierten Musikszenen westlicher Musicals entfernen sich deren indische Pendanten zumeist von den Kausalzusammenhängen der vorhergehenden und nachfolgenden Handlung. Eine sehr schöne Beschreibung dieses Spezifikums findet sich in dem Buchtitel „Cinema of Interruptions“ von Lalitha Gopalan.¹⁰ Interruptions, Unterbrechungen, das ist es, was die Einschübe des populären Kinos sind. Sie bieten einen Ausstieg aus der Handlung und eröffnen emotional assoziative Gestaltungsräume. Indem sie singen und tanzen, bieten die Charaktere der Handlung dem Zuschauer einen Einblick in ihre Wünsche, Träume aber auch Ängste. Dabei kann sowohl eine mögliche Zu-

9 Trojanow, Ilija: *Der Sadhu an der Teufelswand*, München 2001, S. 144.

10 Gopalan, Lalitha: *Cinema of Interruptions*, London 2002.

kunft als auch die Vergangenheit beschworen werden. So wird zum Beispiel Milli (Urmila Matondkar), die Hauptdarstellerin des Films RANGELA, in mehreren Gesangs- und Tanzsequenzen sehr innig mit Kamal (Jackie Shroff) dargestellt, einem der beiden männlichen Hauptakteure. Zwar liebt er sie, was sie zu keinem Zeitpunkt begreift, aber sie werden kein Paar. Am Ende des Films erkennt Milli vielmehr, dass sie ihren fast zur Familie gehörenden Kindheitsfreund Munna schon immer geliebt hat und mit ihm den Rest ihres Lebens verbringen will. Analog hierzu trifft man sehr oft darauf, dass eine Liebe sich im Lied in ihrer ganzen Größe und Herrlichkeit entfaltet, in der Handlung jedoch keinen oder nur geringen Niederschlag findet.

Die nur lose Verbindung, in der zumeist die musikalischen Teile eines Filmes zu seinem Rest stehen, rührt jedoch nicht nur vom assoziativen Charakter dieser Sequenzen her, sondern auch von der Art und Weise, wie diese entstehen. Der Komponist und der Texter sind in keiner engeren Weise in den Ablauf der Produktion eingebunden. Sie arbeiten vielmehr separat an der Musik und den Liedtexten und schreiben eine Reihe von Stücken für Situationen, die der Regisseur ihnen vorher geschildert hat. Ein detailliertes Drehbuch, das als Hilfe dienen könnte, um die Gefühlshöhen und -tiefen eines Films besser zu erfassen, liegt im Normalfall nicht vor – ein weiteres Charakteristikum des indischen Films.

Schon legendär ist in diesem Zusammenhang der Fließbandcharakter, mit dem die Musik mitunter produziert wird. Sehr häufig arbeiten Musiker parallel an mehreren Filmprojekten mit. Hinzu kommt, wie schon angedeutet, dass die Lieder so gut wie nie von dem Schauspieler gesungen werden, der im Film die Lippen zum Ton bewegt. Eine Tatsache, der sich das Publikum sehr wohl bewusst ist, die aber der Begeisterung keinen Abbruch tut. Playbackgesang ist seit dem Entstehen dieser technischen Möglichkeit ein unverzichtbarer Bestandteil der indischen Kino-Kultur. Dabei war die Schar der Playbacksänger, der Künstler, die ihre Stimme anderen leihen, stets klein. Dies ist ein Faktum, das, gepaart mit dem mengenmäßig hohen Ausstoß, zwangsläufig dazu führen musste, dass die gleichen Stimmen in unzähligen Filmen wieder und wieder zu hören sind. Dabei müssen sowohl Dialekte, Musikstile als auch das gehörte Alter der Stimme gewechselt werden. Historisch geht diese Praxis des Playbacksingens zurück bis in die 30er Jahre, als es gängige Praxis wurde, Bild und Ton zu unterschiedlichen Zeitpunkten aufzunehmen.

Es ist aber nicht nur die Musik, die dafür sorgt, dass sich die Song-and-Dance-Sequenzen vom restlichen Film abheben. Sie stellen häufig

auch visuell offensichtliche Diskontinuitäten dar. Durch fantastische Garderoben, vielfachen Kleidungs- und Ortswechsel und eine assoziative Inszenierung von Wünschen, Emotionen und Träumen lassen sie die kausalen Strukturen der eigentlichen Filmhandlung hinter sich. In vielen Fällen können diese musikalischen Intermezzi als Illustrationen innerer Zustände gelesen werden. Gerade die Weigerung, den Faden der Handlung bruchlos durch diese musischen Einschübe laufen zu lassen, erzeugt an dieser Stelle ein großes Gestaltungspotential.

Ein Beispiel, das dies gut vor Augen führt, ist der schon erwähnte Film *RANGEELA*, die Geschichte eines einfachen Mädchens auf dem Weg zum Filmstar und zum Mann ihres Herzens. In mehreren der Gesangs- und Tanzszenen wird fließend zwischen tropischem Strand, Urwald, Wüste und imposanten Berglandschaften hin und her gewechselt. Wobei man betonen sollte, dass die Handlung des Films zum allergrößten Teil in einem rein städtischen Umfeld angesiedelt ist. Innerhalb eines der Songs sieht man sogar das letztendlich sich findende Paar Milli und Munna auf einem fliegenden Sofa vor der Skyline Manhattans.

Nicht vergessen werden darf im Zusammenhang mit den Tanzdarbietungen besonders der weiblichen Darsteller der erotische und implizit sexuelle Inhalt vieler fröhlich und lebensfroh daher kommender Songs. In Indien gibt es nach wie vor eine Zensur – was dazu führt, dass sexuelle Interaktionen auf der Leinwand nicht zu finden sind. Auch Küsse, bei denen ein wirklicher Mund-zu-Mund-Kontakt stattfindet, sind so gut wie nicht zu beobachten, auch wenn es Filme gibt, in denen diese erscheinen, z.B. *RAJA HINDUSTANI* (König von Indien, Dharmesh Darshan, 1996). Die Körperlichkeit des Tanzes stellt angesichts dieser Beschränkungen einen Weg dar, das Interesse der Zuschauer an derartig nicht statthaftem Geschehen zu befriedigen. Der Tanz, der von alters her ein Bestandteil der indischen Kultur ist, dient hier dazu, gerade dem männlichen Betrachter ein möglichst verlockendes Bild der weiblichen Physis zu bieten. Da ein Entblößen der Akteurinnen aus den schon erwähnten Gründen nur relativ begrenzt gestattet ist, wird recht häufig zu einem Trick gegriffen, der unter dem Begriff „Wet Sari Dance“ ein stehender Terminus unter indischen Filmzuschauern ist. Die Darstellerin ist in einen Sari, ein traditionelles indisches Gewand, gehüllt, der auf Grund von wolkenbruchartigem Regen, Wasserfällen oder anderen Umständen nass ist, hauteng anliegt und so trotz vollständiger Bedeckung des Körpers nur wenig verhüllt.

Dass es gerade diese Grenzgänge entlang des von der Zensur Erlaubten sind, die einen Reiz auf die Zuschauer ausüben, macht das Auf-

sehen deutlich, das 1993 von einem Lied verursacht wurde: In KHAL-NAYAK (Der Schurke, Subhash Ghai; 1993) singt Madhuri Dixit einen Song mit dem Titel ‚Choli ke peeche kya hai‘ (Was ist unter meiner Bluse?). Auch wenn die Schauspielerin im Nachhinein vehement dafür eintrat, dass damit natürlich ihr Herz gemeint sei, weckte der Song gerade auch auf Grund der Visualisierung, die immer wieder den Oberkörper der Protagonistin ins Bild setzte, deutlich andere Assoziationen. Über die Frage, ob es sich in diesem Fall um eine vulgäre und somit nicht zu billigende Verknüpfung von Bild und Ton handelt, wurde in der indischen Öffentlichkeit ausführlich gestritten. Verallgemeinernd kann man sagen, dass sowohl das Erotische als auch das Sexuelle – Elemente, die offiziell im indischen Film nicht gestattet sind – über die Gesangs- und Tanzsequenzen einen Weg in das Medium Film gefunden haben. Dabei ist es gerade der assoziative Charakter dieses Standardbestandteils indischer Filme, der die Freiheit zur Darstellung des eigentlich nicht Darstellbaren ermöglicht.

Je nach angelegtem Maßstab lassen sich also die Song-and-Dance-Sequenzen sehr unterschiedlich sehen. Was einerseits als gestalterische Freiheit verstanden werden kann, die assoziative Räume für die audiovisuelle Ausgestaltung von Gefühlszuständen schafft, lässt sich auch als ein partieller Autismus innerhalb der Abfolge eines Films sehen. Hier gibt es große, eigenständige Elemente im Film, die sowohl in der Produktion, als auch in der Dramaturgie und ebenfalls in der Rezeption mit der filmischen Narration brechen und eine dominante Eigenständigkeit entwickeln. So werden schon seit einigen Jahren diese Sequenzen so hergestellt, dass sie sich nachher zur weiteren Vermarktung über die Musikprogramme des Satellitenfernsehens eignen.

Bei all der Aufmerksamkeit, die die indische Öffentlichkeit den Song-and-Dance-Sequenzen der Filme zukommen lässt, sollte vor allem dem in Fragen indischer Kultur nicht Bewanderten klar sein, dass indische Filmmusik nur wenig zu tun hat mit der klassischen Musiktradition des Landes. Auch wenn die meisten Musiker und Sänger nach wie vor über eine klassische Ausbildung verfügen, so handelt es sich bei dem, was man im Kino zu hören bekommt, um eine eigene und höchst populäre Gattung. Wie weit die Sphären des Klassischen und des Populären divergieren, mag daran ersichtlich sein, dass in den 50er Jahren Filmmusik prinzipiell aus dem Programm des damals staatsmonopolistischen All-India-Radios verbannt wurde. Selbst nach Beendigung dieses kategorischen Ausschlusses war es lange Zeit so, dass das staatliche Fernsehen Doordarshan Musikausschnitte aus neu erscheinenden Filmen nur

gegen Bezahlung ins Programm aufnahm. Heute hat sich dagegen die Situation so gewandelt, dass der ehemalige Monopolist bezahlen muss, um seinen Zuschauern die begehrten Clips bieten zu können.

Zusammenfassend kann man sagen, dass gerade aus der Perspektive einer reflexiven Auseinandersetzung mit dem Kino des indischen Subkontinents die Song-and-Dance-Sequenzen einen besonders interessanten Ansatzpunkt bieten. Kein anderes Element der Filme dieser Provenienz konzentriert so sehr das stilistisch Indische in sich. Gerade die von westlichen Erwartungshaltungen abweichenden Inhalte und Darstellungen bieten einen privilegierten Zugang zur indischen Kultur und der ihr eigenen Ästhetik. Dabei sollte man sich stets auch der fast politisch-integrativ zu nennenden Kraft dieser Musik- und Gesangsnummern bewusst sein. In ihnen hat die indische Nation die Einigkeit erreicht, die sie politisch, ökonomisch, sozial und religiös bis zum heutigen Tage nur beschränkt verwirklichen konnte. Möglicherweise ist gerade dies der Grund dafür, dass Musik, Gesang und Tanz seit jeher die determinierende Dreieinigkeit des indischen Kinos sind. In einem durch Sprachgrenzen und Religionen geteilten Land ist die Musik ein gemeinsamer Nenner, der hoffen lässt.

Wurzeln und Einflüsse

Die Einflussfaktoren, die von den Anfängen bis heute auf den indischen Film gewirkt haben, sind zahlreich. Aus der fünftausendjährigen Kultur des Landes sind es vor allem das Theater, der Tanz, die Musik und die Malerei, die ihre Spuren in dem vergleichsweise jungen Medium hinterlassen haben. Aber auch der Film selbst hat in einer Art frühen globalen Rückkopplung auf sich selbst gewirkt. So waren in der Stummfilmzeit, als die bewegten Bilder noch jede Sprachgrenze mühelos überspringen konnten, 85 Prozent der in Indien kursierenden Filme ausländischer Herkunft. Und gerade im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrtausends hat der Aufstieg des Satelliten- und Kabelfernsehens einen neuerlichen und starken Veränderungsimpuls auf das Mediengeschehen im Reich des Hindikinos ausgeübt.

Die Grundlagen der visuellen Kultur des heutigen Indiens finden sich in der Entwicklung einer urbanen Lebensweise im 19. Jahrhundert.¹¹ Besonders die verschiedenen Theatertraditionen fanden über diese Zeit der Verstädterung Eingang in das Schlüsselmedium des sich anschlie-

11 Dwyer und Patel 2002, S. 10.

henden Jahrhunderts. Dabei lassen sich zumindest drei separate Schauspielkulturen benennen, die dabei von Bedeutung waren: das Sanskrittheater, das Volkstheater und das Parsentheater.

Das Sanskrittheater ist eine der reichsten und elaboriertesten, aber auch elitärsten Ausdrucksformen, die sich in der mehrtausendjährigen Geschichte Indiens herausgebildet haben. Die Struktur der Darbietungen ist episodisch, stark stilisiert und zentral auf das Element des Spektakels ausgerichtet. Im Kern handelt es sich um eine Tradition sehr aufwendiger nichtrealistischer Tanzdramen. Die Stoffe dieser Darbietungsform stammen aus dem reichen mythologisch-religiösen Fundus der indischen Kultur, weshalb deren Kenntnis ein Schlüsselement zum Verständnis dieser Kunstform darstellt.

Auch wenn es immer wieder Versuche gibt, aus den Charakteristiken des Sanskrittheaters die wahre Wurzel des ‚Indischen‘ im indischen Kino zu extrahieren, so sollte man in dieser Hinsicht vorsichtig sein. Der historische Höhepunkt dieser Kunstform ist im ersten nachchristlichen Jahrtausend anzusiedeln. Aus vielerlei Gründen kam es seit dem 10. Jahrhundert zu einem Niedergang dieser Theatergattung.

Die populärere Variante der Schauspieltradition ist das Volkstheater, das sich als Konkurrenz zum Sanskrittheater entwickelte. Dabei entstanden in vielen Regionen eigene Formen. Die Traditionen des klassischen Theaters wurden hier in einer auf Breitenwirkung angelegten Weise fortgeführt. Zumeist rekrutierten sich die Darsteller für diese volkstümliche Form der Unterhaltung aus der Landbevölkerung. Hier wurden Gesang und Tanz verwendet, um Geschichten melodramatisch und publikumswirksam in Szene zu setzen.

Der dritte Strang der Theatertraditionen, die als Wegbereiter des indischen Films gesehen werden können, ist das Parsentheater, das im 19. Jahrhundert entstand. Die Parsen waren und sind eine aus dem persischen Raum eingewanderte Bevölkerungsgruppe, der man nachsagt, dass ihre Angehörigen künstlerisch und handwerklich talentiert und vielseitig sind. Da es ihnen an einer eigenständigen kulturellen Vergangenheit in Indien fehlte, wandten sie sich dem Schauspiel in den beiden Sprachen Hindustani und Gujarati zu. Sie erwarben sich einen Ruf als talentierte Stückeschreiber und fähige Techniker. Ihre Theateraktivitäten waren stellenweise so erfolgreich, dass parsische Theaterensembles sogar im Ausland gastierten. Zumeist jedoch waren die wandernden Bühnen in Indien auf Tour und konnten, wo immer sie spielten, mit einer großen Zuschauerschaft rechnen. Prägende Bestandteile der Aufführungen waren: Gesang, Musik, Humor, schneidige Dialoge, spektakuläre Einlagen und

beeindruckende Bühnentechnik. Sehr häufig waren die Darbietungen der Parsen im Kern eine Abfolge von verschiedenen Shownummern, die durch eine Rahmenhandlung verbunden wurden.

Ein Erbe dieser vielfältigen Theatertradition ist das mitunter zu beobachtende ‚Overacting‘, das man in indischen Filmen antrifft: die übersteigerte Darstellung eines Gemütszustandes durch überschießende Gestik und Mimik. Ein Charakteristikum, das von den meisten Zuschauern gewünscht wird, da diese keinen Realismus, sondern maximale melodramatische Intensität erwarten. Ein gutes Beispiel für diese Neigung findet sich im Film SANGAM (Vereinigung, Raj Kapoor, 1964), in dem der vom damaligen Superstar Raj Kapoor gespielte Sunder im Kampf um einen Freund und eine Frau in permanent überexpressiver Weise seinen Gefühlszustand offen legt. Der Status als Klassiker, der diesem Film zukommt, und auch die Tatsache, dass er in anderen Filmen wie AMERICAN DESI (Amerikanischer Inder, Piyush Dinker Pandya, 2001) explizit als solcher zitiert wird, zeigt jedoch, dass das Publikum eine derart überdeutliche Inszenierung ausdrücklich gut heißt. Es werden keine adäquaten, sondern überstarke Emotionen erwartet und von Seiten der Regisseure und Schauspieler auch geboten. Der immer wieder zu beobachtende Einsatz von holzschnitthaften und stereotypen Charakteren lässt sich in gleicher Weise auf die dem Kino vorher gehende Theatertradition zurückführen.

Wie wichtig der Tanz im Kanon der indischen Künste und damit auch für das Kino ist, zeigt sich schon, wenn man den etymologischen Zusammenhängen nachgeht. Die Sanskritbezeichnung für Schauspiel, ‚natya‘ leitet sich aus dem Wort ‚nrit‘ her, das nichts anderes als ‚Tanz‘ bedeutet. Womit es legitim wäre, das Verhältnis dieser beiden Kunstformen als ‚im Anfang war der Tanz‘ zu umschreiben.

Der Tanz wurde in Indien lange Zeit als heilige Kunst betrachtet. Im Einklang damit wird der weltenereschaffende und weltenerstörende Gott ‚Shiva‘ zumeist als achtarmiger, den Kosmos erschütternder Tänzer dargestellt. Die ‚Devadasis‘, weibliche Gottesdienerinnen im Süden Indiens, führten Tänze wie ‚Bharat Natyam‘ auf, die in den rituellen Kontext des Tempels gehören. Der stark erzählerisch ausgerichtete ‚Khatak‘ Tanz wurde in den Tempeln Nordindiens verwandt, um den Gläubigen die Mythen und das Leben der Götter näher zu bringen. Traditionell waren es im Süden die ‚Devadasis‘ und im Norden die ‚Kothivalis‘, die mit dem Tanz in Verbindung gebracht wurden und trotz dieser kulturell wichtigen Position Außenseiter waren. Viele der männlichen Tänzer wa-

ren Eunuchen und den tanzenden Frauen war ein normales Leben verwehrt.

Auch der Musik kam schon immer eine bedeutende Rolle im Leben Indiens zu, und das sowohl in religiösen Kontexten als auch im alltäglichen Leben. Festliche Ereignisse waren allgemein mit Musik verbunden. Indische klassische Musik war dabei aber nie in der Weise populär wie ihr westliches Pendant. Bei dieser Musik handelte es sich zur Zeit ihrer Entstehung um eine rein höfische Form der Unterhaltung. Viele Sänger, Musiker und Komponisten, die heutzutage populäre Musik für den Film machen, sind klassisch ausgebildet, verwenden jedoch zumeist nur einzelne Elemente dieser Tradition in ihrer Arbeit. Die Musik des Kinos hat ihre Wurzeln vielmehr in der immer schon breitenwirksamen volkstümlichen Unterhaltungsmusik. Der Einfluss der abendländischen Musikkultur macht sich am meisten bei der Hintergrundmusik bemerkbar. Bei ihr handelt es sich zumeist um Orchestermusik westlicher Prägung, die zur Unterstützung der Emotionen eingesetzt wird.

Auf der Ebene der Erzählstruktur sind es die großen mythischen Epen, die bis zum heutigen Tage ihre Spuren auf der Leinwand hinterlassen. Die zentralen Werke sind die ‚Mahabharata‘ und das ‚Ramayana‘.¹² Sie stellen das monumentale Herz der klassischen indischen Literatur und Poesie dar. Neben Schauspiel, Tanz und Film erstreckt sich ihr Wirkungsbereich aber auch auf die Malerei und Bildhauerei. Sie sind gewaltige Kompendien der Abenteuer- und Leidensgeschichten von Menschen und Göttern, durchsetzt mit moralischen und philosophischen Diskussionen und Darlegungen. Historisch dienten diese Textsammlungen der individuellen und gesellschaftlichen Orientierung und der Aufrechterhaltung und Konservierung der sozial seit Jahrtausenden hochdifferenzierten Gesellschaft Indiens. In AWARA (Der Tramp, Raj Kapoor, 1951) verstößt der männliche Hauptdarsteller seine Frau nach einigem Zögern in gleicher Weise, wie Rama einst seine Frau Sita verstieß. Grund ist in beiden Fällen der zeitweilige Aufenthalt der Ehefrau im Hause eines anderen Mannes.

Bei den Visualisierungen ihrer Stoffe bedienen sich die Regisseure nicht selten traditioneller Farbsymbolismen, die den althergebrachten Künsten des Tanzes und des Schauspiels entstammen. Auffallend in der Ausstattung der Filme ist die Begeisterung für starke, leuchtende Farben. In der Crimestory SARFAROSH (John Mathew Matthan, 1999) kommt es im Rahmen der eingebauten Liebesgeschichte zu einer Gesangs- und

12 Eine kompakte Darstellung findet sich in Abt, Otto: *Das Mahabharata*, Bad Honnef 2003, und Abt, Otto: *Das Ramayana*, Bad Honnef 2003.

Tanzszene, bei der die beiden Hauptdarsteller die Party, auf der sie sich befinden, schlagartig hinter sich lassen und sich an einem Wasserfall beziehungsweise in nebelverhangenen Wäldern wieder finden. Dabei ist es der Kontrast zwischen den gedämpften Farbtönen der Umgebung und den fast strahlenden Farben, in die die Hauptdarstellerin gehüllt ist, der diesem Einschub eine entrückte und außerweltliche Stimmung gibt.

Aber auch die Malerei hat Einfluss genommen auf die optische Gestaltung der Inhalte des Mediums Film. Der Maler Ravi Varma war im 19. Jahrhundert der Erste, der traditionelle indische Motive mit westlicher Technik malte. Er brachte westlichen Realismus in ein Land, das über keine derartige eigene Tradition verfügte. Seine Kunst war so erfolgreich, dass sie bald in großen Auflagen im ganzen Land verbreitet wurde. Die ersten Filmplakate orientierten sich an seinen Darstellungen der indischen Lebenswelt.¹³

Die Einflüsse, die sich im indischen Film niedergeschlagen haben, sind jedoch nicht nur hausgemacht. Gerade die Filmproduktionen anderer Länder haben einen sehr intensiven Einfluss auf das Medium, aber auch auf die ganze indische Filmindustrie ausgeübt. Hollywood war Vorbild für das Studiosystem, das die Filmproduktionen in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts dominierte. Mit dem Zweiten Weltkrieg fasste dann auch das Konzept des Stars auf indischem Boden Fuß. Die teilweise an überirdische Wesen erinnernde Verehrung von Schauspielern hat zu dem geführt, was man heute das ‚Starsystem‘ nennt.

Auch Inhalte der amerikanischen Traumfabrik wurden immer wieder aufgegriffen. So indisierte der Schauspieler und Regisseur Raj Kapoor Charlie Chaplin. Als dessen indische Version war er der arme Landstreicher, der durch die Welt zog und nur seinem Glück und seinem Witz vertraute. Großen Einfluss hatte auch das Hollywoodmusical. Die Vermischung von Handlung mit Gesang und Tanz wurde für den indischen Film zum Erfolgsrezept schlechthin. Wie schon erwähnt verwandten indische Regisseure jedoch ein grundlegend anderes Konzept, um diese drei Elemente zu vereinen. Während Hollywood die Handlung als den großen Integrationsmechanismus nutzte, trat im indischen Film die Handlung zugunsten der musikalischen Einlagen weitgehend in den Hintergrund. Diese Unterbrechungen des Handlungsflusses wurden zur Heimstadt für die Phantasien und Eskapaden des musikalisch-ästhetischen Spektakels. Auf diese Weise wurde es für den indischen Kulturraum sozusagen zur Selbstverständlichkeit, dass Gesang und Tanz der natürliche Ausdruck von Gefühlen, Stimmungen und inneren Befindlich-

13 Dwyer und Patel 2002, S. 105.

keiten sind. Auch von technischer Seite her nahm der indische Film Abstand zu Hollywood. Der ‚unsichtbare Stil‘ Hollywoods, der darauf zielte, die Wahrnehmung des Films als technologisches Artefakt so weit wie möglich aufzuheben, wurde nicht nachgeahmt. Es ging nicht darum, eine täuschend echte Realität zu präsentieren, sondern darum, eine Geschichte in Szene zu setzen.

Ein junger, aber massiver Einfluss auf das Filmgeschehen in Indien entstand durch die Einführung des Kabel- und Satellitenfernsehens Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre. Die Auswirkungen können gut an einer Vielzahl von Werken beobachtet werden, die seitdem entstanden sind. Im schon erwähnten Film von Mani Rathnam, *RANGEELA*, lassen sich in den Choreographien, die in gelungener Weise eigene und importierte Bewegungselemente vermischen, die Einflüsse des Tanzstils von Michael Jackson nicht übersehen. Wie auch in der westlichen Welt hat zudem die Machart und Ästhetik des Videoclips zu einer allgemeinen Beschleunigung der filmischen Erzählweise geführt.

Kurze Geschichte des indischen Films

Die Frühzeit 1896-1912

Die erste Filmvorführung in Indien fand am 7. Juli des Jahres 1896 in Watson's Hotel in Bombay statt. Der Vorführer bei dieser Premiere war kein geringerer als der Kameramann der Gebrüder Lumière, Marius Sestier. Die ersten regelmäßigen, täglichen Filmvorführungen begannen nur ein Jahr später, ebenfalls in Bombay, im Projektionsraum des Fotostudios Clifton & Co.

Wer die schnelle Ankunft und die sich anschließende erfolgreiche Ausbreitung der neuen Technologie der bewegten Bilder im von Europa immerhin sechseinhalbtausend Kilometer entfernten indischen Subkontinent betrachtet, sollte die damalige britische Präsenz in diesem Teil der Welt berücksichtigen. Indien war zu dieser Zeit einer der zentralen Teile des Empires und verfügte aus diesem Grund über beste internationale Anbindungen.

Der erste indische Film wurde von Harischandra S. Bhatvadekar, gemeinhin bekannt als Save Dada, realisiert. Seinen Erstling *THE WRESTLERS* produzierte er 1899. Gezeigt wurde der reale Kampf zweier Ringer in den ‚Hanging Gardens‘ in Bombay. Mit dieser Zelluloidreproduktion eines realen Ereignisses blieb Bhatvadekar nicht lange allein. 1900 veröffentlichte F. B. Thanawala die Filme *SPLENDID NEW VIEW OF BOMBAY* und *TABOOT PROCESSION*. Der erste zeigte einige markante Ansichten der Stadt Bombay, während der zweite eine jährlich stattfindende Muslimprozession dokumentierte.

Es waren die über das Land verteilten Großstädte, in denen das neue Medium zuerst Fuß fasste. Nach Bombay waren es die Menschen in Kalkutta und Madras, die in den Genuss der laufenden Bilder kamen. Neben der dokumentarischen Präsentation realer Ereignisse waren es bald die Zusammenschnitte von Theatervorführungen, mit denen die Zuschauer in das Dunkel der Vorführräume gelockt wurden. Hiralal Sen, der mit seiner Firma ‚Royal Bioscope‘ ab 1901 regelmäßige Filmvorführungen in Kalkutta abhielt, bediente sich dieser Form des Theaterrecyclings, die es erlaubte, eine fiktionale Handlung mit geringst möglichem Aufwand auf die Leinwand zu bringen. Ebenfalls in Kalkutta war es J. F. Madan, der mit Filmvorführungen in einem Kinozelt den Grundstein für sein späteres Vorführ- und Vertriebsimperium legte. Der geschickte Geschäftsmann erkannte als erster das volle Marktpotential der neuen Tech-

nologie. Auf die Massenattraktivität des neuen Mediums setzend, baute er das erste indische Kinoimperium auf. 1907 eröffnete er mit dem ‚Elphinstone Picture Palace‘ in Kalkutta das erste Lichtspielhaus seiner späteren Kinokette. Er war dabei so erfolgreich, dass seine Aktivitäten sich zeitweilig bis nach Burma und Sri Lanka erstreckten und seine Firma zur dominierenden Größe der indischen Stummfilmära wurde. Im Zuge seiner vielfältigen Unternehmungen war er in späteren Jahren auch der erste, der ausländische Schauspielerinnen nach Indien brachte, da Indierinnen, unabhängig vom sozialen Status, anfänglich nicht bereit waren, vor der Kamera zu agieren.

Die Filme, die in diesen frühen Jahren an immer mehr Orten im Land zur Vorführung gelangten, waren – trotz der indischen Produktionen – überwiegend Werke, die aus dem Ausland stammten. Man geht davon aus, dass zirka 85 Prozent der gezeigten Filme importiert waren. Eine Tatsache, die deutlich macht, dass die Stummfilmzeit gewissermaßen ein Paradies für die Filmvertriebe war. Die natürlich auch damals existenten Sprachbarrieren zwischen Ländern und Kulturen waren für das Medium des Stummfilms schlicht irrelevant.

Der indische Kontinent diente aber nicht nur als Absatzmarkt für Filme. Westliche Filmemacher entdeckten schnell das exotische Potential, das Indien als Filmsujet zu bieten hatte. In Filmen wie COCONUT FAIR (1897), OUR INDIAN EMPIRE (1897), A PANORAMA OF INDIAN SCENES AND PROCESSIONS (1898) und POONA RACES'98 aus dem gleichen Jahr wurde das ferne und exotische Indien auf Celluloid gebannt, um in anderen Teilen der Welt Menschen in das Dunkel der Vorführräume zu locken.

1904 nahm die ‚Touring Cinema Co.‘ von Manek D. Sethna in Bombay ihren Betrieb auf. Sie zeigte den zwei Filmrollen langen Spielfilm THE LIFE OF CHRIST, der einige Jahre später zur entscheidenden Inspiration für den ersten indischen Spielfilm werden sollte. Die Bezeichnung ‚Touring Cinema‘ beschreibt die Beschaffenheit dieses Kinos sehr gut, da es sich um eine mobile Filmvorführstätte handelte. Die Tradition dieser reisenden Kinos hat sich in Indien bis heute gehalten. Land auf landab sind es auch heute noch mehrere tausend dieser Unternehmungen, die speziell in den entlegenen Regionen die Menschen mit ihren Vorführungen in den Bann ziehen. Dies geschieht mitunter in Zelten, häufig aber auch nur in einem durch Sichtschutz abgetrennten Areal, das sich nach Einbruch der Dunkelheit in ein Open-Air-Kino verwandelt.

Was im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auf den Leinwänden der anwachsenden Zahl von Kinos in Indien fehlte, waren Spielfilme aus

eigener Produktion. Es war der schon erwähnte Film *THE LIFE OF CHRIST*, eine Verfilmung der Leidensgeschichte Jesu Christi, der den entscheidenden Anstoß gab, um diese Lücke zu schließen. 1910 sah Dadasaheb Phalke im *America-India Cinema* von P. B. Mehta diesen Film. Die Idee, die ihn ab diesem Zeitpunkt nicht mehr losließ, war, dass man, genau wie über das Leben Jesu, auch über das Leben Krishnas einen Film machen könnte und sollte. Genau wie die Bibel sei die indische Mythologie ein geradezu idealer Stoff, um eine große Zahl von Zuschauern anzuziehen – und dies umso mehr, da es sich in diesem Fall um eine Erzählung handelt, die ihre Wurzeln in der eigenen Kultur hat.

Stummfilm 1913-1930

Am 21. April 1913 war es soweit, dass mit Dadasaheb Phalkes *RAJA HARISHCHANDRA* der erste indische Spielfilm vor einem ausgewählten Publikum uraufgeführt wurde. Ab 3. Mai lief der fünfzigminütige Film im ‚Coronation Cinematograph‘ in Bombay für die Öffentlichkeit an und begründete das bis zum heutigen Tage erfolgreiche Genre des mythologischen Films. Gegenstand dieses Erstlings war eine Erzählung aus dem Leben von Lord Krishna, der indischen Gottheit, die für das Gute auf der Erde kämpft. Anzumerken ist, dass in diesem Film keine Frauen auftraten. Phalke war es nicht gelungen, Theaterschauspielerinnen oder auch Prostituierte dazu zu bewegen, vor der Kamera zu agieren. Später im gleichen Jahr gelang es ihm jedoch für seinen Film *MOHINI BHASMASUR*, die Theatertänzerin Kamala zu einer Tanzdarbietung zu überreden.

Mit Dadasaheb Phalke hatte sich genau der Richtige gefunden, um die nun nicht mehr ganz neue Technik der Filmproduktion im Kontext der indischen Kultur fruchtbar zu machen. Phalke, der sich auf der einen Seite sehr für Literatur, Schauspiel und Zauberei interessierte, war auf der anderen Seite ein vorzüglicher Kenner der damals neuesten Technologie. Seine filmischen Kenntnisse hatte er in London erworben, wo er auch die Ausrüstung erstand, um seine Pläne in die Tat umzusetzen. Phalke bediente sich in seinen Filmen zahlreicher Spezialeffekte, um Wunder und göttliches Wirken in Szene zu setzen. 1914 schon zeigte Phalke seine ersten drei Filme, *RAJA HARISHCHANDRA*, *MOHINI BHASMASUR* und *SATYAVAN SAVITRI* in London. Besonders erwähnenswert ist, dass Phalke schon 1917 mit dem Film *HOW FILMS ARE PREPARED* der Öffentlichkeit einen Einblick in das Entstehen der so beliebten Leinwandspektakel bot. Ein Jahr später, 1918, gründete Phalke seine Firma, die ‚Hindustan Cinema Films Co.‘.

Nach dem Ersten Weltkrieg bildete sich auch in Indien ein Studio-system heraus, das weitgehend die Arbeitsweise Hollywoods kopierte, jedoch in Bezug auf die Inhalte eigene Wege ging. Jedes Studio verfügte über fest angestellte Schauspieler, Regisseure, Kameralleute und Techniker, die exklusiv für die hauseigenen Produktionen arbeiteten. Dabei versuchte jede dieser Produktionsstätten, sich durch einen eigenen und möglichst unverwechselbaren Stil auszuzeichnen und so zu einem Markenartikel mit Wiedererkennungswert zu werden. Nicht Schauspieler oder Regisseure dienten als Garanten für gute Unterhaltung, sondern das Studio, das hinter einem Film stand.

Dass Indien als Absatzmarkt zu dieser Zeit im internationalen Kinosgeschäft eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zukam, wird durch die Tatsache unterstrichen, dass Universal Pictures bereits 1916 ein eigenes Büro auf dem Subkontinent eingerichtet hatte. Neben ‚Major Playern‘ aus Hollywood fanden aber auch eine große Zahl von Produktionen aus Europa und Russland ihren Weg in die indischen Kinos.

Obwohl Bombay seit den frühen Tagen des Kinos das Zentrum des Filmgeschehens in Indien war, dauerte es nicht lange, bevor auch in anderen Teilen des Landes Spielfilme produziert wurden. 1916 kam mit KEECHAKA VADHAM (R. Nataraja Mudaliar) der erste in Südindien entstandene Film in die Kinos. Wie schon bei Phalke wurde auch hier die Mythologie als Vorlage verwendet und eine Episode aus dem ‚Mahabharata‘ für die Leinwand umgesetzt.

Mit dem Jahr 1918 endete die verwaltungstechnisch unreglementierte Zeit des indischen Kinos. Die Behörden verabschiedeten den ‚Indian Cinematograph Act‘, der sich zur Gänze am administrativen Vorbild der staatlichen Filmkontrolle in Großbritannien orientierte. Durch ihn wurde sowohl die Zulassung von Filmen zur öffentlichen Vorführung als auch die Vergabe von Kinolizenzen geregelt. Dabei lag das besondere Augenmerk dieser Maßnahme darauf, jegliche negative oder rufschädigende Darstellung der Kolonialmacht Großbritannien und ihrer Vertreter zu unterbinden. Im gleichen Jahr sahen die Kinos mit RAM VANVAS (Rams Waldexil, Patankar) die erste Serie – eine sowohl erzählerische aber mehr noch eine vermarktungstechnische Innovation. Neben dem Studioimage sollte jetzt zusätzlich ein schon bekanntes und erfolgreiches Handlungsszenario die Zuschauer fester an die Werke einer Produktionsstätte binden.

Im Jahre 1920 kam es mit NALA DAMAYANTI (Eugenio de Liguoro) zur ersten internationalen Koproduktion, die in Zusammenarbeit mit italienischen Partnern umgesetzt wurde. In späteren Jahren kam es über

diese Internationalisierung der kinematographischen Produktion auch zu einer intensiven Kooperation mit Deutschland, wobei besonders der Regisseur Franz Osten¹⁴ zu nennen ist. Die Zahl der originär indischen Filme stieg in den 20er Jahren rapide an. Wurden 1920 erst 18 Spielfilme hergestellt, so wuchs diese Zahl schon im darauf folgenden Jahr auf 40 Filme und verdoppelte sich bis 1925 auf 80 Filme. Die beiden Genres, aus denen sich dieses Angebot zusammensetzte, waren der bereits erwähnte mythologische Film und sein mehr weltlich orientiertes Pendant, der Historienfilm. Dabei dienten vor allem die beiden großen Epen, ‚Mahabharata‘ und ‚Ramayana‘, als nahezu unerschöpfliche Steinbrüche zur Konstruktion von Filmhandlungen. Dass der Film und das Kino sich um diese Zeit zu einer festen Größe im Leben Indiens entwickelt hatten, lässt sich auch am Erscheinen der ersten Zeitschrift ‚Mouj Majah‘ erkennen, die sich ausschließlich diesem Medium widmete.

Trotz der männlichen Dominanz in der indischen Gesellschaft betrat Mitte der zwanziger Jahre mit Fatma Begum die erste Produzentin und Regisseurin die Bühne des Filmgeschehens. Ihr erster Film, der von ihrer eigenen Firma produziert und von ihr selbst in Szene gesetzt wurde, kam mit dem Titel BULBUL-E-PARASTAN (Bulbul von Parasthan) 1926 in die Kinos. Um diese Zeit herum lassen sich auch die ersten Anfänge eines weiteren Genres ausmachen, das in der Publikumsgunst zu einem wahren Magneten wurde: der Stuntfilm. In den Filmen dieses Typus diente die Handlung dazu, eine möglichst große Zahl tollkühner und wagemutiger Einlagen miteinander zu verbinden. Der Grundstein für diese Entwicklung und damit auch für den eigenen wirtschaftlichen Aufstieg wurde von dem Studio ‚Sharda Film‘ gelegt.

Im Jahr 1928 veröffentlicht das ‚Indian Cinematograph Comitee‘ nach einjähriger Arbeit einen Report zur Situation von Film und Kino. Ursprünglich eingesetzt, um den Importen amerikanischer Filme mit Zensurmaßnahmen entgegen zu wirken, weigerte sich das Gremium jedoch, britischen Filmen eine vorrangige Behandlung zukommen zu lassen. Stattdessen wurde ein Maßnahmenkatalog vorgelegt, der dazu dienen sollte, den indischen Film zu fördern. Dazu gehörten finanzielle Anreize für Produzenten, die Abschaffung der Steuer auf unbelichtetes Filmmaterial und die Reduzierung der Unterhaltungssteuer, die schon damals auf alle Filmvorführungen erhoben wurde.

14 Koch, Gerhard: ‚Von der ‚Münchener Lichtspielkunst‘ zu den ‚Bombay Talkies‘: Franz Osten‘, in: Das Gupta, Chidananda und Kobe, Werner: *Kino in Indien*, Freiburg 1986, S. 125-144.

Die zu dieser Zeit existierenden Pläne großer amerikanischer Studios, Indien nicht nur als Absatzmarkt, sondern auch für die Produktion zu nutzen, wurden mit dem Wall Street Crash von 1929 und der sich anschließenden Weltwirtschaftskrise begraben. Kurz darauf endete mit der Erfindung des Tonfilms die Stummfilmära. Insgesamt wurden 1.313 Filme vor dieser Technologiewende in Indien produziert. Von dieser imposanten Zahl an Filmen ist so gut wie Nichts erhalten – eine bedauerliche Tatsache, die zum einen mit den klimatischen Bedingungen zusammenhängt, zum anderen aber auch mit dem Umstand, dass der Film von den politischen und gesellschaftlichen Verantwortungsträgern lediglich als kurzweilige Unterhaltung, nicht aber als Kunst oder bewahrenswerte Kultur betrachtet wurde.

Die Talkies 1931-1947

Der erste indische Tonfilm war ALAM ARA (Ardeshir Irani, 1931), der in Hindi gedreht wurde. Es war ein opulenter Kostümfilm mit viel Musik, der einen umwerfenden Erfolg beim Publikum hatte. Mit der Erweiterung des visuellen Erlebnisraums Kino um die auditive Dimension öffnete sich das Tor zum noch heute charakteristischsten Element des indischen Kinos: den Gesangs- und Tanzsequenzen. Der Film INDRASABHA (Der Hof der Indra, J. J. Mandan, 1932), der nur ein Jahr später veröffentlicht wurde, enthielt 70 Songs – ein absolutes Maximum, das in der weiteren Filmgeschichte nicht wieder erreicht wurde. Als Mittelwert kristallisierte sich in der Folge die viel bescheidenere Zahl von sechs bis acht dieser Musikeinlagen heraus. Wie sehr das indische Kino und seine Zuschauer auf den Ton gewartet hatten, um sich der kulturellen Vorliebe für Gesang und Tanz hingeben zu können, wird deutlich, wenn man die Zeit ins Auge fasst, die verstreichen musste, bis der erste musik- und gesangsfreie Film den Weg auf die Leinwand fand. Erst 1937, volle sechs Jahre nach Einzug des Tonfilms, war es J. B. H. Wahia, der mit NAUJAWAN (Junger Mann, H. Aspi) zum ersten Mal einen Film in die Kinos brachte, der es wagte, auf diese Ingredienz zu verzichten.

Das erste Kino, das Tonfilme zeigen konnte, war der ‚Elphinstone Picture Palace‘ in Kalkutta. Die Studios in den verschiedenen Landesteilen machten sich die neue Technik schnell zu Eigen. Der erste Tonfilm in Tamil war KALIDAS (H. M. Reddy, 1931)¹⁵, der erste in Telugu BHAKTA PRAHLADA (Der fromme Prahlada, H. M. Reddy, 1931) und in

15 Baskaran, S. Theodore: *The Eye of the serpent*, Madras 1996, S. 88.

Bengali JAMAI SASTHI (Amar Choudhury, 1931). All diese Werke bedienten sich für ihre Handlungen entweder der Mythologie oder historischer Szenarios. Die schnelle Adaption des Tonfilms in mehreren Sprachen des Subkontinents zeigt, welche Durchdringung der indischen Gesellschaft das Kino erreicht hatte. Zum anderen gibt die begeisterte Aufnahme dieser Innovation auch einen Hinweis darauf, wie sehr diese Möglichkeit den kulturellen Präferenzen des Publikums in Indien entgegen kam. Bis heute trifft man immer wieder auf Kinobesucher, die sich einen Film nur deshalb noch einmal ansehen, weil sie die Songs noch einmal hören wollen. So wurde mit Aufkommen des Tonfilms auch das so genannte ‚Song-Booklet‘ zum Film üblich. Zwar hatte es auch vorher schon Begleithefte gegeben, in denen die Handlung zusammengefasst wurde und Bilder der Schlüsselszenen zu sehen waren, aber die gedruckten Liedtexte wurden für viele Zuschauer zum unverzichtbaren Bestandteil ihres Kinoerlebnisses.

Die neue Technik forderte jedoch auch Opfer. ‚Madan Theaters‘, die in der Stummfilmzeit bedeutendste Kino- und Produktionskette, war außer Stande, die notwendigen Umrüstungen zu bezahlen und musste den Betrieb einstellen. Es waren jedoch nicht nur die Kinos, die durch gezielte Investitionen den Sprung in die neue Zeit schaffen mussten, sondern auch die Produktionsstätten. In der Stummfilmzeit war zumeist außerhalb der eigentlichen Studios, also vor Ort, gedreht worden. Die Notwendigkeit, nun nicht nur das Bild, sondern auch den Ton zu kontrollieren, führte dazu, größere Teile der Dreharbeiten in der besser beherrschbaren Umgebung der Studios stattfinden zu lassen.

Es ist aber auch der Beginn des Tonfilms, der die Weichen dafür stellte, dass bis in die jüngste Vergangenheit populärer indischer Film gleichzusetzen ist mit hindisprachigem Film. Zwar war damals das um Delhi herum gesprochene Hindi die am weitesten verstandene Sprache des Landes, dass es dann zur wichtigsten Sprache des Films wurde, ist dennoch etwas überraschend, da Bombay weit außerhalb dieses Verbreitungsgebietes liegt. Grund hierfür war die große Population von Muslimen, die dort ansässig war, und die sich sowohl des Hindi als auch der nahe verwandten Sprache Urdu bedienten. Beide waren Hauptsprachen in dieser schon damals beeindruckend großen Stadt.

Es war aber nicht nur die Sprache Hindi, die von Bombay aus ihren Einzug in das Medium Film hielt. Es war vielmehr die nordindische Kultur des ‚Punjab‘, die auf Grund dieses Umstandes zur dominierenden Einflussgröße in der Welt der bewegten Bilder wurde. Der nordindische Hindu wurde zum Standardcharakter der Leinwandhandlung. Seit dieser

Zeit sind die meisten männlichen Filmsstars Punjabis, deren hoher Wuchs und helle Haut dem nordindischen Schönheitsideal entsprechen. Die Kultur des Punjab ist auf diese Weise zu einer Art indischer Nationalkultur geworden.

Dabei darf man die Tatsache, dass sich das Bollywood-Kino stets der Sprache Hindi bediente, nicht mit einer Nischenexistenz anderssprachiger Filme gleichsetzen. Die herausgehobene Rolle der Produktionen, die auf Hindi als Dialogsprache setzten, ergab sich daraus, dass diese als einzige landesweit vermarktbare waren. Filme in anderen Sprachen blieben in ihrer Verbreitung stets auf einzelne Regionen begrenzt. Die sprachliche Vielfalt des Landes fand sich jedoch von Anfang an auf der Leinwand wieder. Die 27 Tonfilme, die 1931 in Indien produziert wurden, bedienten sich vier unterschiedlicher Sprachen: Hindi, Bengali, Tamil und Telugu. 1932 entstanden der erste Marathi und der erste Gujarati Tonfilm. Bis 1938 kamen darüber hinaus noch Produktionen in den Sprachen Assamesisch, Punjabi und Malayalam dazu.¹⁶ Eine Strategie, mit dieser Vielfalt umzugehen, bestand darin, dass viele Filme gleichzeitig in zwei verschiedenen Sprachen gedreht wurden – wobei sich zumeist eine Version des Hindi bediente.

Die Premiere des Farbfilms folgte nur kurz nach Beginn der Tonfilmära. 1933 wurde mit *SAIRANDHRI* (V. Shantaram), der in Deutschland entwickelt und vervielfältigt wurde, der erste indische Film in Farbe produziert. Zum Standard wurde diese technische Option jedoch erst drei Jahrzehnte später.

Als weitere Innovation, der jedoch von Anfang an ein sagenhafter Erfolg beschieden war, wurde 1935 von Dhoop Chaon der Playbackgesang als zukünftiges Standardelement des indischen Films eingeführt. Er ermöglichte es, das Beste aus den beiden sensorischen Dimensionen des Films miteinander zu kombinieren. Die schönsten Schauspielerinnen und Schauspieler und die aufwändigsten und ästhetischsten Tänze konnten nun mit den anmutigsten Stimmen gepaart werden. Eine Verbindung, die bis zum heutigen Tage hält.

Dass aber nicht nur die Musik, sondern auch die Dialoge ein eminent wichtiger Bestandteil des populären Leinwandschauspiels waren, wird durch die große Zahl der Fans deutlich, die Dialoge gleich Gedichten auswendig lernten. Eine Vorliebe, die dadurch unterstützt wurde und wird, dass man die Wortwechsel der Heroen und ihrer Gegenspieler anfangs gedruckt oder in späteren Jahren auf Tonträger kaufen konnte.

16 Gokulsing, K. Moti und Dissanayake, Wimal: *Indian Popular Cinema*, Oakhill 1998, S. 22.

Durch die Möglichkeit, unter Einbeziehung des Tons subtilere Zusammenhänge darstellen zu können, wandelten sich die Handlungen, die den Zuschauern geboten wurden. Jetzt konnten soziale Probleme und komplizierte wechselseitige Beziehungen dargestellt werden. Das Medium verfügte nun über die notwendigen narrativen Mittel, um die Probleme des Alltags – wenn auch in modifizierter Form – auf die Leinwand zu bringen. Durch dieses Mehr an Komplexität erschloss sich dem Kino auch eine neue Klientel: Neben den unteren Klassen der indischen Gesellschaft, die bis dahin vornehmlich angesprochen wurden, fand nun auch die Mittelklasse mehr und mehr Gefallen am Film.

Im Zuge dieser Entwicklung rückte das zentrale Charakteristikum der indischen Gesellschaft in den Fokus der Filmschaffenden: das Kastenwesen. „Nur zwei Dekaden nachdem der erste indische Film gemacht worden war, wurde das Kastenwesen zu einem zentralen Gegenstand filmischer Untersuchungen.“¹⁷ Ein Beispiel hierfür ist der Film *ACHUT KANYA* (Das unberührbare Mädchen, Franz Osten, 1936), der an Hand einer Liebesbeziehung die Zwänge und Restriktionen aufzeigt, die die traditionelle hinduistische Sozialstruktur dem einzelnen Individuum zumutet.

Die zweite Hälfte der 30er Jahre entwickelte sich aber auch zur Blütezeit des Stuntfilms. Der Actionstar dieser Jahre war überraschender Weise eine Frau: Nadia, genannt ‚fearless Nadia‘. 1935 begann mit ihrem Film *HUNTERWALI* (Die Lady mit der Peitsche, Homi Wadia) eine Hochzeit für dieses beim Publikum sehr beliebte Genre. Heldin der Geschichte war eine Prinzessin, die maskiert für Gerechtigkeit stritt. Vor allem die ‚Wadia Movietone Studios‘ waren es, die dieses Segment der indischen Filmwelt zum Big Budget und Big Business ausbauten. Nadia, die Hauptakteurin in einer ganzen Reihe dieser Filme, war die Tochter eines britischen Vaters und einer griechischen Mutter. Ihr wurde mit dem Film *FEARLESS! THE HUNTERWALI STORY* (Riyad Vinci Wadia, 1993) in den 90ern ein filmisches Denkmal gesetzt.¹⁸

Im Bereich des Mythos und der Mysterien wurden um diese Zeit neue Stoffe erschlossen. Viele der singenden Heiligen des Mittelalters, deren Biographien in Form von volkstümlichen Erzählungen oder Liedern vorlagen, wurden jetzt zu Leinwandakteuren gemacht. Der aus dieser Quelle schöpfende Film *SANT TUKARAM* (Der heilige Tukaram, V. Damle und S. Fattalal, 1936) wird als einer der Meilensteine des indischen Kinos betrachtet. Er zeigt das Leben eines einfachen, aber vom

17 Gokulsing und Dissanayake 1998, S. 8.

18 Wenner, Dorothee: *Zorros blonde Schwester*, Berlin 1999.

Göttlichen berührten Mannes, der sich trotz Anfeindungen und Schwierigkeiten durch nichts vom rechten Weg abbringen lässt und letztendlich sein Seelenheil findet. SANT TUKARAM nimmt auch deswegen eine besondere Stellung in der indischen Filmgeschichte ein, weil es der erste Film war, dem internationale Anerkennung in Form eines Preises zuteil wurde. Bei der fünften internationalen Filmausstellung in Venedig, im Jahre 1937, wurde er als bester Film des Jahres ausgezeichnet. Dabei ist er jedoch nur einer von vier Filmen, die in den 30er Jahren im Rahmen des Festivals von Venedig der westlichen Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Andere waren AMAR JYOTI (Die unsterbliche Flamme, V. Shantaram, 1936), der 1936 gezeigt wurde und KUNKU/DUNIYA NA MANE (Das Unerwartete, V. Shantaram, 1937), der 1938 gezeigt wurde. In letzterem war eine junge Frau in einer arrangierten Ehe mit einem älteren Witwer gefangen. Als dieser nach vielen Wirrungen einsah, dass er diese Frau unglücklich gemacht hatte, nahm er sich das Leben, um ihr die Möglichkeit zu einer neuen Verbindung zu geben. Keiner dieser indischen Filme fand einen europäischen Verleih.

Im Jahre 1937 schlossen sich zum ersten Mal die Fans des nun nicht mehr ganz neuen Mediums Film formal zusammen. In Bombay kommt es zur Gründung der ‚Amateur Cine Society of India‘. Ein Jahr später, 1938, kommt es zu einer ganz anderen Premiere: ‚Bombay Talkies‘, eines der großen Studios, dreht für den Konzern Lever den ersten offiziell in Auftrag gegebenen Werbefilm Indiens, und zwar für ‚Dalda Cooking Oil‘.

Ab dem darauf folgenden Jahr, 1939, steht auch in Indien das Leben unter dem Zeichen des in Europa tobenden Weltkrieges. Die Kolonialmacht England erklärte Deutschland den Krieg – und das auch gleich im Namen Indiens. Ein Vorgehen, das den unmittelbaren Protest vom damals zu den Köpfen der Unabhängigkeitsbewegung zählenden späteren Premierministers Jawaharlal Nehru nach sich zog. Auch er sei gegen Faschismus und Imperialismus, aber Indien könne nicht ungefragt zum Akteur in einem Krieg werden. Ein unabhängiges Indien würde selbstverständlich seinen Teil zu diesem Kampf beitragen.

Im Verlauf des Krieges kam es zu Engpässen bei der Versorgung mit Filmmaterial. Der permanente Mangel führte 1942 zu einer Rationierung. Nur anerkannte Produzenten konnten bis zu 11.000 Fuß (ca. 3.300 m) für einen Spielfilm und 400 Fuß (ca. 120 m) für einen Trailer erhalten. Bevorzugt wurden darüber hinaus Filme, die die Kriegsanstrengungen unterstützten. In der Folge kam es zu einem Boom an Kriegsfilmen.

In den 40er Jahren kollabiert auf Grund der Kriegsauswirkungen das bis dahin so effizient funktionierende Studiosystem. Grund hierfür waren die großen Mengen an Schwarzgeld, die in der ersten Hälfte des Jahrzehnts durch illegale Geschäfte entstanden. Die Filmindustrie bot ideale Bedingungen, um diese Gelder wieder in den normalen Zahlungsverkehr einzuschleusen, da niemand die Geldquellen der Filmproduktionen kontrollierte. Die neuen finanzkräftigen Akteure, die auf diese Weise in die Filmbranche kamen, überboten die Gagen der etablierten Studios. So kam es dazu, dass sich das gewissermaßen auf Angestelltenverhältnissen beruhende Studiosystem nicht mehr behaupten konnte gegenüber Einzelprojekten, für die bis dahin nie da gewesene Summen bereit standen.

Diese Umbruchphase der 40er Jahre ist auch die Geburtsstunde des indischen Starsystems. Die Aufmerksamkeit der Kinogänger richtete sich nun nicht mehr primär darauf, von welchem Studio ein Film stammte, sondern orientierte sich daran, wer in einem Film zu sehen war. In dem Gagenpoker um die zugkräftigsten Schauspieler und Schauspielerinnen wurden die Summen, um die es sich handelte, immer weiter nach oben getrieben. Zum ersten Mal existierte ein dynamischer Markt, auf dem vor allen Dingen etablierte Mimen ihre Bekannt- und Beliebtheit gegen Höchstgebot verkaufen konnten.

Stilistisch hatten sich zu dieser Zeit die verschiedenen Studios und Produzenten trotz ihrer wirtschaftlichen Konkurrenz stillschweigend auf eine Erfolgsformel für massentaugliche Filme geeinigt. Unverzichtbare Bestandteile eines solchen Werkes waren Gesang, Tanz, Spektakel, pointierte Dialoge, fantastische Elemente, eine Liebesgeschichte und eine Prise Action. Dabei konnten diese Elemente, je nach Rahmenhandlung, unterschiedlich gemischt werden.

Der Zweite Weltkrieg führte neben den Auswirkungen, die er auf die Produktion von Filmen hatte, auch zu direkten Änderungen für die Zuschauer. Durch eine Erweiterung des ‚Defence of India Acts‘ im Jahre 1943 wurde es für die Kinobetreiber obligatorisch, die ‚Indian News Parade‘ im Vorprogramm zu zeigen. Was die Kinobesitzer vermutlich deutlich mehr berührte war, dass sie diese von offizieller Seite erstellten wochenschauartigen Informationsfilme auch bezahlen mussten.

1945, nach dem Ende des Krieges, wurden die Restriktionen für Filmmaterial fallen gelassen. Neben den bewährten Melodramen wurden nun aber auch Filme gemacht, die die Erfahrungen und Probleme der vergangenen Jahre aufgriffen. So erzählt DHARTI KE LAL (Kinder der Erde, K. A. Abbas, 1946) die Geschichte der Hungersnot in Bengalen im

Jahr 1943, die dadurch entstand, dass Lebensmittel zu den britischen und amerikanischen Truppen an der burmesischen Front umgeleitet wurden.

Das Goldene Zeitalter des indischen Kinos 1947-1969

Das Jahr 1947 ist ein für Indien und seine Bewohner einschneidendes Datum. In diesem Jahr wurde das Land sowohl unabhängig von der bisherigen Kolonialmacht England als auch durch die Spannungen zwischen Hindus und Moslems blutig in Pakistan und Indien geteilt.

Das sich anschließende Jahrzehnt war eine Zeit, in der filmisch nach Antworten auf die Frage gesucht wurde, was Indien ist und was es heißt, indisch zu sein. Unumstrittener Star dieser Jahre war der Produzent, Schauspieler und Regisseur Raj Kapoor. Sein Ruhm reichte weit über die Grenzen Indiens hinaus nach Süd- und Südostasien, Ostafrika, den mittleren Osten und bis in die Sowjetunion. Die Verehrung seiner Person auch außerhalb seines Heimatlandes ging so weit, dass ihm von der sowjetischen Regierung der Ehrentitel Genosse verliehen wurde. Er und Nargis, seine Partnerin in vielen Filmen, waren das Kinotraumpaar in den jungen Jahren des unabhängigen Indiens. Sogar das Logo seines Studios entstand aus der Modifikation eines Plakates, das sie beide zeigt: Er, der in *BARSSAT* (Regen, Raj Kapoor, 1949) einen Musiker spielte, hält eine Geige in der einen Hand und umschließt mit dem anderen Arm ein Mädchen, das das Bewusstsein verloren hat.

In seinem Film *AWARA* (Der Tramp, Raj Kapoor, 1951) stellte er die Frage danach, welche Freiheiten ein Mensch in seiner persönlichen Entwicklung hat, wie sehr ihn die Umstände seiner Geburt bestimmen und in wie weit man sein Leben aus eigener Kraft gestalten kann. Genau diese Fragen waren es auch, die Indien auf der politischen Ebene beschäftigte: Wie kann ein Land, das auf einer Jahrtausende alten agrarischen Tradition fußt, sich verändern und zu einer von Humanität bestimmten Heimat für so viele verschiedene Menschen, Sprachen und Religionen werden?

AWARA stellt diese Frage anhand des jungen Mannes Raj. So wie der Gott Rama seine Frau Sita verstieß, weil diese im Haus eines anderen Mannes geweilt hatte, so ergeht es seiner Mutter in diesem Film. Ihr Mann, ein Richter, glaubt nicht, nachdem sie drei Tage von dem Verbrecher Jagga entführt war, dass das Kind in ihrem Bauch von ihm und nicht von Jagga ist und wirft sie aus seinem Haus. Seinen Vater nicht kennend wächst Raj zur rechten Hand Jaggas auf, der sehr wohl um dessen Herkunft weiß. Weil der Richter ihn, Jagga, einst – obwohl er unschuldig

war – verurteilt hatte, will er beweisen, dass das Weltbild des Richters falsch ist. Für diesen gilt der Grundsatz: Die Kinder guter Menschen werden anständige Leute, die Kinder von Verbrechern werden das, was schon ihre Eltern waren. Durchmischt mit einer Liebesgeschichte wird in der Rückschau vor einem Gericht der Werdegang Rajs aufgerollt. Die Botschaft am Ende ist, dass der junge Mann, der es bis zum versuchten Mord gebracht hat, sehr wohl hätte anders entwickeln können, wenn er die Chance dazu gehabt hätte – die Chance, die ihm einst sein Vater durch das fehlende Vertrauen zu seiner Mutter genommen hatte. Niemand ist von sich aus böse, ist das Credo dieses Films, es sind die Zwänge und Umstände, die Menschen auf den Weg des Verbrechens führen. Gleichwohl tritt Raj am Ende des Films, nachdem sich sein Vater zu ihm bekannt hat, die Gefängnisstrafe für seine Taten an.

Die meisten Filmhistoriker, die sich mit indischem Film beschäftigen, sehen die fünfziger Jahre als das goldene Zeitalter des indischen Kinos. Auch eine neuere Befragung indischer Regisseure ergab, dass diese die bedeutendsten Filme ihrer Heimat zumeist in den 50ern finden.¹⁹ Dabei waren es aber nicht ausschließlich die Erzeugnisse, die aus Bombay und Umgebung kamen, die ihren Weg in die Herzen der Zuschauer fanden. Der Film CHANDRALEKHA (S. S. Vasan) von 1948 war der erste Film eines tamilischen Studios, der auf ganz Indien als Verbreitungsgebiet zielte. Das dafür auch in einer Hindiversion produzierte Historienepos bot als besondere Attraktion einen Tanz, der auf mannshohen Trommeln stattfand, und den längsten Schwertkampf der indischen Filmgeschichte.

Mitte der fünfziger Jahre entwickelte sich das Artcinema, das untrennbar mit dem Namen des Bengalischen Filmemachers Satyajit Ray²⁰ verbunden ist. Sein Film PATHER PANCHALI (Das Lied der Straße) aus dem Jahr 1955 machte international auf das indische Kino aufmerksam. Der Film gewann den Preis für das „best human document“ im Jahr 1956 bei den Filmfestspielen in Cannes. Ray war beeinflusst vom italienischen Neorealismus. 1949 hatte er den französischen Regisseur Jean Renoir bei dessen Dreharbeiten zum Film THE RIVER (1951) in Bengalen getroffen.²¹ Sein Film PATHER PANCHALI gilt zusammen mit APARAJITO (Der Unbesiegte, Satyajit Ray, 1956) und APUR SANSAR (Die Welt von Apu, Satyajit Ray, 1959), die als die Apu-Trilogie bezeichnet werden, als

19 Deb, Sandipan: „Usher in the light“, in: *Outlook*, 12. May 2003, S. 42-91.

20 Nyce, Ben: *Satyajit Ray*, New York 1988.

21 Ray, Satyajit: *Our Films Their Films*, Calcutta 1976, S. 111.

„Meilenstein des internationalen Kinos“.²² Ray wurde in späteren Jahren der Lifetime-Award in Hollywood verliehen und die Mitgliedschaft in der Ehrenlegion durch den französischen Präsidenten zuteil. Mit seiner Person geht die Geburt des New Cinema einher, die Entstehung einer am Realismus orientierten filmischen Auseinandersetzung mit den Problemen des Lebens in Indien. Der damit entstandene Gegensatz zwischen dem populären und dem künstlerisch ambitionierten Film besteht bis heute fort (siehe auch Teil 6).

Auf dem internationalen Parkett kam es nach der Unabhängigkeit zu einer Annäherung und schließlich auch intensiven Zusammenarbeit mit Russland. Als kulturelles Gegenstück zu den wirtschaftlichen Beziehungen der beiden Ländern fand auch ein reger kultureller Austausch statt. So reisten 1951 Pudovkin und Cherkassov mit einem umfangreichen Programm sowjetischer Filme durch Indien. Jedoch erst 1957 kam es mit dem Film PARDESI (Der Fremde, K. A. Abbas) zur ersten Koproduktion der beiden Länder. Ganz im Gegensatz dazu waren die Beziehungen zum noch jungen Nachbarn Pakistan alles andere als gut. Um den kleineren Staat gegenüber der Flut von Filmen aus dem Nachbarland abzuschirmen, verhängte Pakistan einen Zoll von einer Rupie je Fuß importierten indischen Filmes.

Die 50er sind die Zeit, in der die Filmindustrie langsam einen institutionellen Rahmen erhält. 1952 wird das erste ‚Internationale Film Festival of India‘ von der ‚Films Division‘ in Bombay, Madras und Kalkutta abgehalten und ein Jahr später, 1953, führt die Zeitschrift ‚Filmfare‘ ihre jährlich zu vergebenden Preise ein. Dabei sollte jedoch nicht unterschlagen werden, dass Staatspräsident Nehru keineswegs ein Freund des Kinos war. Er war sich jedoch der Nützlichkeit gerade der Popularität von Raj Kapoor bewusst und hielt aus diesem Grund gute Verbindungen zur Filmwelt. Diese auf Nutzen ausgerichtete Beziehung zur Filmwelt von Seiten der Politik hatte zur Folge, dass das Kino zumeist nur als lukrative Quelle für Steueraufkommen und nicht als Teil des kulturellen Geschehens gesehen wurde.

Das filmische Erfolgsrezept, auf das sich Regisseure und Produzenten nach wie vor verließen, war die bewährte Mischung aus Handlung mit Musik, Gesang und Tanz, aber auch Komik und Attraktionen. Auffällig an den Produktionen der 50er ist, dass eine große Zahl von Filmen in der gesellschaftlichen Oberschicht angesiedelt ist. Die Häuser und Inneneinrichtungen, die dem Zuschauer in dieser Zeit präsentiert werden, verbreiten ein Ambiente, das man als visualisierten Reichtum beschrei-

22 Dissanayake, Wimal: *Cinema and cultural identity*, Lanham 1988, S. 93.

ben kann. Rachel Dwyer spricht in diesem Zusammenhang von „conspicuous consumption“²³ auf der Leinwand. Dieser demonstrative Konsum²⁴, zu dem unter anderem die unglaubliche Weitläufigkeit der Wohnungen und die monumentalen Ausmaße der Treppen zählen, dient dazu, eine Welt zu kreieren, in der Wohlstand und Geld in paradiesischer Fülle erreichbar sind.

In vielen Filmen bediente man sich auch exotischer Drehorte, um die Handlung zu bereichern. Zumeist dienten diese dazu, dem Liebespaar einen Ort frei von den sozialen Zwängen der gewohnten Umgebung zu schaffen. Im schon erwähnten AWARA war dies ein Strand mit Palmen. In vielen anderen Filmen waren es aber auch die Berge von Kaschmir, die diese Art der romantischen Entrückung ermöglichten. In den 60ern wurden diese Zufluchtsplätze für Zweisamkeit, beginnend mit SANGAM²⁵ (Vereinigung, Raj Kapoor, 1964), um bekannte Stätten in Europa erweitert. Zum Kristallisationspunkt der filmischen Europakarte indischer Regisseure entwickelten sich dabei die Bergregionen der Schweiz.

1957 kommt MOTHER INDIA²⁶ von Mehboob Khan in die Kinos, ein Film der ganz im Gegenteil zu der so viel bemühten Welt des Wohlstands die Freuden, aber viel mehr noch die Härten des bäuerlichen Dorflebens zeigt. Mehboob Khan schuf mit diesem Film eine der Ikonen indischer Filmkultur. Dabei bediente er sich als einer der Ersten des Farbfilms, der erst in den 60er Jahren zum Standard wurde. Sein Kollege Guru Dutt war es, der 1959 mit KAAGAZ KE PHOOL (Papierblumen) den ersten Film in ‚CinemaScope‘ fertig stellte.

Der Historienfilm erreichte mit MUGHAL-E-AZAM (K. Asif, 1961) seinen Höhepunkt. Die Produktion dieses Filmes hatte insgesamt neun Jahre in Anspruch genommen und ihn zum bisher teuersten Werk des indischen Films gemacht. Angesiedelt ist die Handlung in der Mogulenzeit, die häufig als eine Art goldenes Zeitalter des Miteinanders der Religionen gesehen wird – eine Vorstellung, die den angestrebten Zielen des unabhängigen Indiens sehr nahe kam. Im Zentrum des Films steht die Liebesgeschichte zwischen einem moslemischen Prinzen und einer hinduistischen Tänzerin – eine Verbindung, in die der Vater des Prinzen nicht bereit ist einzuwilligen, woraus der Film seine Spannung bezieht.

23 Dwyer und Patel 2002, S. 71.

24 Ein Terminus und ein Konzept, das von dem Ökonomen Thorstein Veblen in seinem Klassiker *Theorie der feinen Leute* geprägt wurde. Für eine umfassende Darstellung des Themas siehe Uhl, Matthias und Voland, Eckart: *Angeber haben mehr vom Leben*, Heidelberg 2002.

25 Siehe Teil 3.

26 Siehe Teil 3.

Ein in vielen indischen Filmen erscheinender Topos ist das adoptierte Kind. *RAM AUR SHYAM* (Ram und Shyam, Tapi Chanakya, 1967) konstruiert unter Zuhilfenahme dieses Standardelements eine Geschichte, in der es um Zwillinge geht, die als Babys getrennt wurden. Der selbstsichere Shyam, der bei einer Pflegemutter aufwuchs, tritt durch Zufall an die Stelle seines schüchternen und vom Onkel furchtbar unterdrückten und misshandelten Bruders Ram. Beide finden schließlich im Lebensbereich des Anderen die Frau ihres Herzens. Nachdem unter etlichen Komplikationen der skrupellose und gewalttätige Onkel besiegt wurde, endet der Film mit einer Doppelhochzeit. Dilip Kumar ist hier in einer Doppelrolle zu sehen, die viel des Reizes des Films ausmacht. Dieser Film ist auch ein Beispiel für die Strategie des Hindi-Mainstreamkinos, Erfolge der regionalen Filmproduktionen als Vorlage zu verwerten. Die Idee des Films war zuvor sowohl in der Telugu-Produktion *RAMUDU BHEEMUDU* (Tapi Chanakya, 1964) als auch in dem Tamilischen Film *ENGA VEETU PILLAI* (Tapi Chanakya, 1965) verwandt worden. Besonders bemerkenswert ist es, dass alle drei Umsetzungen dieses Stoffes vom gleichen Regisseur in Szene gesetzt wurden.

Im Zeichen von Rache und zornigen jungen Männern 1970-1989

Die Entwicklung vom Ende der 60er bis zu den ausgehenden 80er Jahren lässt sich als ein relativ krasser Genrewechsel darstellen. Mitte der 70er Jahre endete die Phase des melodramatischen Song-and-Dance-Films, um einer Fülle von action- und gewaltreichen Thrillern zu weichen, die für die nächsten eineinhalb Jahrzehnte die Leinwand dominierten.

Dabei wurden zum Teil auch Konzepte und Ideen aus westlichen Produktionen benutzt. In *JUGNU* (Pramod Chakraborty, 1973) kämpft der Held gegen einen im James-Bond-Stil auftretenden Superschurken, der außer über seinen verwerflichen Charakter auch über eine Fülle von High-Tech-Hilfsmitteln verfügt. Der Held Ashok Roy (Dharmendra) ist dabei aber selbst nicht uneingeschränkt als gut zu beschreiben. Er betreibt ein Waisenhaus und finanziert dieses durch spektakuläre Diebstähle, die er unter dem Namen Jugnu begeht. Durch Eifersucht und Familienverwicklungen kommt es zu einer Konfrontation Jugnus mit Ajit, dem Kopf einer Schmugglerbande. Am Ende wird dieser in einem furiosen Finale besiegt und Ashok, der sowohl die Frau seines Herzens gefunden hat als auch seinen Vater und Großvater, geht für fünf Jahre ins

Gefängnis. Die letzte Szene zeigt, wie er danach wieder zu seinem Waisenhaus kommt, das während dieser Zeit von seiner Frau geführt wurde.

1971 steigt Indien, was die Quantität der Produktion angeht, zur größten Filmnation der Welt auf. 433 Kinofilme werden in diesem Jahr von den dortigen Filmschmieden veröffentlicht – eine Folge des Booms, den das Kino im vorangegangenen Jahrzehnt erlebt hatte. Wenige Jahre darauf, 1979, hat sich die Zahl der produzierten Filme noch einmal fast verdoppelt und ist auf 714 angewachsen.

Im Brennpunkt des Interesses stand dabei ein neuer Typ von Held: der ‚angry young man‘, der ‚zornige junge Mann‘ oder ‚industrial hero‘, wie er auch genannt wurde. Dabei handelte es sich durchweg um Protagonisten, deren Hauptantriebsmotiv Rache oder zumindest die einsame Suche nach Gerechtigkeit war. „Er ist immer einer von ‚uns‘ – einer von denen ganz weit unten, die ausgegrenzt sind.“²⁷ Meist wurde das Leben dieser Protagonisten zur Gänze von einem Verbrechen oder einer Ungerechtigkeit überschattet.

Der Star dieser neuen Entwicklung war Amitabh Bachchan, der mit ZANJEER (Kette, Prakash Mehra, 1973) berühmt wurde. In diesem Film spielte er einen Polizisten, der als Kind mit ansah, wie seine Eltern von einem Killer erschossen wurden. Auf Grund seines fanatischen Eintretens für das Recht zu einem Einzelgänger geworden, trifft er schließlich auf den Mann, der ihn einst zur Waise gemacht hat und nimmt mit Hilfe eines Freundes und der Frau, die er liebt, Rache für das, was ihm angetan wurde. In diesem, wie in vielen anderen Filmen, gibt Amitabh Bachchan den wortkargen und außerhalb der Gesellschaft stehenden Rächer – eine Rolle, die ihm schon auf Grund seiner außergewöhnlichen Körpergröße im besten Sinne auf den Leib geschrieben ist.

Gedreht wurde nun sehr oft vor dem Hintergrund der rauen Großstadtwelt. Edle Interieurs waren jetzt nicht mehr Zeichen eines gutbürgerlichen Wohlstands, sondern signalisierten häufig unlautere Machenschaften, die diesen Glanz und Luxus ermöglichten. Ein Zusammenhang, der von vielen Beobachtern als klare Reaktion auf den indischen Alltag in diesen Jahren gesehen wird. Vielerorts war ein Niedergang des öffentlichen Lebens zu beobachten. Gewalt und Korruption nahmen zu. Die Menschen gewannen den zynischen Eindruck, dass Politiker und Kriminelle im Prinzip den gleichen Geschäften nachgingen. Der Höhepunkt dieser Entwicklung wurde erreicht, als Indira Gandhi 1975 den inneren

27 Kazmi, Fareed: *The Politics of India's Conventional Cinema*, New Delhi 1999, S. 169.

Notstand über das ganze Land verhängte und somit de facto die Demokratie für 15 Monate abschaffte.

Ein weiterer Film, der zu dieser Zeit in die Kinos kam und dessen alles überragender Erfolg nicht zuletzt dem Gefühl der öffentlichen Ohnmacht zugeschrieben wird, ist SHOLAY²⁸ (Flammen, Ramesh Sippy, 1975). Dieser indisierte Western erzählt die Geschichte eines grausamen Verbrechens und einer furchtbaren Rache und hat bis zum heutigen Tag eine treue Fangemeinde mit etlichen Anhängern, die von sich behaupten, dass sie den Film mehr als fünfzig Mal gesehen haben.

Aber auch in diesem neuen Filmtypus, der auf Action und Gewalt setzte und so mit der Tradition der bis dahin dominierenden romantischen Melodramen brach, wurde gesungen und getanzt. Die durchschnittliche Zahl der musikalischen Einlagen ging jedoch merklich zurück. Die assoziativen Musik- und Tanzexkurse über die inneren Zustände der Handelnden traten in den Hintergrund und machten Platz für existenzielle Konfrontationen, in denen es um Ehre, Rache oder auch nur um das nackte Überleben ging.

Die Zunahme von Gewaltdarstellungen im Kino betraf jedoch nicht nur die männlichen Akteure. Die Frau als Opfer von Gewalt und besonders von Vergewaltigung wurde zu einem Schlüsselement in der Handlung vieler Filme. Der Autor Chidananda Das Gupta fasst diesen Wandel in folgenden Worten zusammen:

„Die Siebziger bewunderten nicht länger die Frau, sondern vertraten offen das Recht, sie wie Vieh zu behandeln. In vielen Teilen des Landes wurden Frauen belästigt, vergewaltigt und für die Mitgift verbrannt, mit einer größeren Dreistigkeit als je zuvor.“²⁹

Dieser Kinotrend, der leider auch ein Trend in der Wirklichkeit war, brachte jedoch auch die Frau hervor, die als der lebende Aufstand gegen die Geringschätzung ihres Geschlechts gesehen werden kann: Phoolan Devi, deren Leben – jedoch erst 1994 – unter dem Titel BANDIT QUEEN (Shekhar Kapur) in die Kinos kam. Phoolan Devi war ein Mädchen aus einer niedrigen Kaste, das mit elf an einen älteren Mann verheiratet wurde. Dieser vergewaltigte sie, worauf sie floh. Darauf hin wurde sie von der Polizei festgenommen und von den Beamten mehrfach vergewaltigt. Nachdem sie aus dem Gefängnis entlassen wurde, schloss sie sich einer Gruppe von Banditen an und wurde zur bekanntesten Krimi-

28 Siehe Teil 3.

29 Das Gupta, Chidananda: *The Painted Face: Studies in India's Popular Cinema*, New Delhi 1991, S. 238.

nellen Nordindiens. Shyam Benegal äußerte die Überzeugung, dass dies möglicherweise der wichtigste Film sei, der je in Indien gemacht wurde.

Die Auseinandersetzung mit der Tradition und der Religion geht jedoch, wie auch in den Jahrzehnten zuvor, weiter. In *AMAR AKBAR ANTHONY* (Manmohan Desai, 1977) sind es drei Brüder, die im frühen Kindesalter getrennt werden, so dass jeder in einer anderen Religion aufwuchs. Auch in diesem Film gibt es Kämpfe, aber schließlich finden die drei wieder zueinander und zu ihrer Mutter, wobei jeder noch die Frau fürs Leben für sich erobert. Der Film stellt die zeitgemäße Formulierung der in indischen Filmen fast omnipräsenten Botschaft dar, dass ein Zusammenleben der verschiedenen Weltanschauungen möglich, ja sogar das Natürlichste auf der Welt ist.

Die Ära der zornigen jungen Männer kennt jedoch nicht nur siegreiche Helden. Die entwurzelnde Kraft der Moderne führt in Konfrontation mit der Tradition auch zu Akteuren, die untergehen, weil diese Welt zwischen Erstarrung und Umbruch keinen Platz für sie bietet. In *DEVDA* (Dilip Roy, 1979), der auf einer literarischen Vorlage basiert, wachsen das Mädchen Paro und der Junge Devdas im gleichen Dorf auf. Da Paros Vater eine Hochzeit verbietet und Paro sich nicht traut, mit Devdas zu fliehen, zieht dieser alleine in die Stadt. Dort verfällt er dem Alkohol, besucht Prostituierte und kann dennoch die Frau seiner Jugend nicht vergessen. Um sie noch einmal zu sehen, tritt er eine Rundreise durch Indien an, die schließlich vor der Haustür seiner alten und jetzt traditionell verheirateten Liebe endet, wo er stirbt.

Am Rande sei hier angemerkt, dass die größte Aufmerksamkeit, die der indische Subkontinent in dieser Zeit in der internationalen Filmwelt erfuhr, durch Richard Attenboroughs Film *GANDHI* von 1982 zustande kam. Ein Film, dessen Darstellung Indiens – unter anderem mit einem Oscar für die Kostüme der Inderin Bhanu Athaiya ausgezeichnet – von dessen Bewohnern nicht durchgängig begrüßt wurde.

Die 70er und 80er Jahre lediglich als reines Zeitalter der Gewalt im indischen Kino darzustellen wäre zu eindimensional. Natürlich gab es auch andere Filme, die ganz ohne kämpferische Auseinandersetzungen ihr Publikum fanden. So finden sich die beiden männlichen Hauptdarsteller von *SHOLAY* zum Beispiel auch in *CHUPKE CHUPKE* (Hrishikesh Mukherjee, 1975). Hier glänzen die Rächer in der Rolle zweier Freunde, die beide Professoren sind und von denen sich einer in der Rolle eines Chauffeurs bei seiner zukünftigen Verwandtschaft einschmuggelt und für allerlei Unruhe und Irritationen sorgt.

Die Rückkehr von Musical, Familienfilm und Romanze 1989-heute

Die filmische Wende, die mit dem Beginn der 90er Jahre zu beobachten ist, steht im direkten Zusammenhang mit den weltweiten Veränderungen, die diesem Jahrzehnt voraus gingen. Die beiden Trends, die daraus für den indischen Film folgen, sind zum einen die Rückkehr zur Familie und zum anderen die Hinwendung zum Konsum.

Auf den Zusammenbruch des bis dahin so wichtigen Handelspartners Sowjetunion reagierte Indien mit einer politischen und wirtschaftlichen Öffnung. Die Dynamisierung, die die indische Gesellschaft auf diese Weise erfuhr, machte den ‚angry young man‘, der gegen scheinbar für die Ewigkeit angelegte Ungerechtigkeiten kämpfte, überflüssig. Die Stagnation eines an sozialistischen Ideen orientierten Gesellschaftsentwurfs war vorbei. Das Leben ging damit keineswegs aller Probleme verlustig, aber es entwickelten sich Handlungsmöglichkeiten und Perspektiven, wie diese auf positive Weise gelöst werden konnten. Gebraucht wurde nun nicht mehr der einsam-zähe Kämpfer, sondern jemand, der mit Tatkraft und Witz auf unterschiedlichste Anforderungen reagieren konnte.

Dementsprechend wandelte sich auch der physische Typus der männlichen Hauptdarsteller. Was jetzt gefragt war, waren hübsche, sozial gewandte und relativ kleine Männer. Auch wurde der männliche Körper nun zu einem Objekt des visuellen Interesses. So ist zum Beispiel Salman Khan, der über einen sehr durchtrainierten Oberkörper verfügt, in jedem seiner Filme, z.B. HUM APKE HAIN KAUN (Wer bin ich für dich, Sooray Barjatya, 1994) ohne Hemd oder zumindest im eng anliegenden Unterhemd zu sehen. Insgesamt ist eine Verschlankung sowohl der männlichen als auch der weiblichen Darsteller zu beobachten. Eine Erscheinung, die sehr wahrscheinlich mit dem Import des westlichen Fitness-trends und Körperkults zu tun hat. Selbst an ein und demselben Schauspieler lässt sich diese Entwicklung beobachten. So ist der Aamir Khan im schon erwähnten Film RANGEELA³⁰ von 1994 um einiges besser genährt als der, den man sechs Jahre später in LAGAAN (Steuern, Ashutosh Gowariker, 2001) auf der Leinwand sieht. In HYDERABAD BLUES (Nagesh Kukunoor, 1998) beschwert sich der Hauptdarsteller, der nach einigen Jahren aus Amerika zurückkehrt, bei seiner Mutter, dass er früher keineswegs viel gesünder aussah sondern schlicht und einfach fett war.

30 Siehe Teil 3.

Der Film, mit dem die Rückkehr des Familienkinos spätestens und im doppelten Sinne triumphiert, ist der schon erwähnte HUM APKE HAIN KAUN, zum einen, weil die Handlung einzig und allein um die durch Hochzeiten entstandenen Beziehungen zwischen zwei Familien kreist und zum anderen, weil dieser Film für alle Altersklassen vom Kleinkind bis zum Senioren konsumierbar ist. Nicht wenige Kommentatoren gingen so weit, diesem Film den inoffiziellen Titel ‚erfolgreichster indischer Film aller Zeiten‘ zu verleihen.

Nicht jeder Film, der diesem Trend folgte, kam dabei so gänzlich harmlos daher wie dieser. Auch wenn am Ende ein Happyend stand, so wurden doch mitunter zahlreiche Spannungsmomente eingebaut, um der Familienromanze mehr Reiz zu geben. In RAJA HINDUSTANI (Dharmesh Darshan, 1996) ist es eine böse Stiefmutter, die zusammen mit ihrem Bruder das Glück des jungen Paares Raja und Aarti zerstören will. Dabei wird auch auf Kampfszenen nicht verzichtet. Aber auch hier siegt am Ende die Liebe und die Gemeinschaft der Guten gegen die Hinterlist der nur auf materielle Bereicherung bedachten Intriganten.

Mitte der 90er Jahre entdeckte das indische Kino zudem die Auslandsinder als Akteure. Es entstand ein Filmgenre, das den Namen ‚diaspora films‘ erhielt. Ein Schritt, der in gewisser Weise unausweichlich war, da diese Publikumsgruppe seit etlichen Jahrzehnten für einen nicht unerheblichen Teil der Einkünfte aus dem Filmgeschäft sorgte: Zuerst in Form vergleichsweise finanzstarker Kinobesucher, später als dankbare Kundschaft für Videokassetten, die das Flair der fernen Heimat in die eigenen vier Wände holten. Sie, die Auslandsinder, die Indien vor teilweise schon langer Zeit verlassen hatten, und ihre Kinder, die dieses ferne Land nur durch Filme und aus den Erzählungen ihrer Eltern kannten, wurden zu neuen Handlungsträgern. Der immerwährende Konflikt zwischen den überlieferten traditionellen Werten und dem Individualismus der Moderne fand in diesen globalisierten Charakteren die Möglichkeit, die alten Fragen in einer neuen, zeitgemäßen Manier zu stellen und zu bearbeiten.

DILWALE DULHANIA LE JAYENGE (Das tapfere Herz wird die Braut nehmen, Aditya Chopra, 1995)³¹ bedient sich dazu zweier in London aufgewachsener Inder der zweiten Generation. Raj, der gerade seinen Universitätsabschluss verpatzt hat, und Simran, die in Kürze in Indien den nie gesehenen Sohn des besten Freundes ihres Vaters heiraten soll, lernen sich auf einer Interrail-Reise durch Europa kennen und lieben. Als Raj, der Simran ins Punjab nachreist, versucht, die kurz bevorstehende Hochzeit zu verhindern, endet dies damit, dass ihn der Bräutigam fast um-

31 Chopra, Anupama: *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, London 2002.

bringt. Erst im allerletzten Moment, als Raj sich schon im abfahrenden Zug befindet, gibt Simrans Vater dem Flehen seiner Tochter nach und lässt sie gehen.

Aber nicht nur der indische Film änderte sich in den 90er Jahren. Die Öffnung Indiens für die internationalen Märkte führte auch zu einer steigenden Zahl von westlichen Filmen in den Kinos des Subkontinents. In der ersten Hälfte des Jahrzehnts wurden mehrere der internationalen Blockbuster synchronisiert – für den indischen Markt eine Novität, da ausländische Filme bis zu diesem Zeitpunkt lediglich untertitelt gezeigt wurden. Zu den ersten Filmen, die auf diese Weise dem indischen Publikum nahe gebracht wurden, gehörten JURASSIC PARK (Steven Spielberg, 1992), CLIFFHANGER (Renny Harlin, 1993), ALADDIN (Ron Clements und John Musker, 1992), SPEED (Jan de Bont, 1994), TRUE LIES (James Cameron, 1994) und TWISTER (Jan de Bont, 1996). Im Zuge dieser Entwicklung wurden Filme jedoch nicht nur mit einer Tonspur in Hindi versehen, sondern unter Verwendung weiterer Regionalsprachen auch für andere Teile des indischen Kulturraums marktfähig gemacht.

Mit den 90er Jahren ging jedoch auch die nationale Führungsrolle des Hindifilms made in Bollywood zurück. Bis zu diesem Zeitpunkt war der landesweite Vertrieb praktisch ein Vorrecht der Produktionen aus dem Raum Bombay. Sie waren es, die allein auf Grund ihrer Verbreitung das verkörperten, was man eine nationale Filmkultur nennen kann. Die zahlreichen regionalen Produktionen blieben bis zu diesem Zeitpunkt auch regional in ihrer Verbreitung.

Die Möglichkeit, Filme zu synchronisieren, eröffnete jedoch den vorher auf ihren Sprachraum begrenzten Filmen eine Einfalltür in die landes- und weltweite Verbreitzzone der Hindifilme. Auf diese Weise hat besonders das südindische Kino einen großen Einfluss auf den Hindi-Mainstream ausgeübt. Mani Rathnam ist der Name des Regisseurs, der untrennbar mit dieser Entwicklung verbunden ist. Seine Filme, wie zum Beispiel RANGEELA³², wurden zu landesweiten Hits in den Kinosälen.

Auffällig an RANGEELA ist die sehr zurückhaltende Rolle der Familie. Das, was bei den ‚diaspora films‘ so stark gemacht wird, die unterschiedlichen Wertmaßstäbe der Generationen, fehlt hier. Von den drei Hauptakteuren verfügt nur Milli über eine Familie, die sich zudem noch sehr dezent im Hintergrund hält. Dem Vater kommt hier nicht die Rolle der gottgleichen Autorität zu, sondern er wird als höchst sympathische Witzfigur in Szene gesetzt. Was diesen Film treibt, ist keine aus den Traditionen resultierende Spannung, sondern das Hoffen, Wünschen und

32 Siehe Teil 3.

Bangen von drei Menschen, die versuchen, ihre Träume Wirklichkeit werden zu lassen. In diesem Sinne handelt es sich bei RANGEELA um einen höchst individualistischen Film.

RANGEELA ist mit etlichen aufwendig inszenierten Song-and-Dance-Sequenzen wie viele andere Filme der 90er Jahre ein voll und ganz von Musik durchdrungener Film. Auch wenn Gesang und Tanz sich nie aus dem indischen Mainstreamfilm verabschiedet hatten, in den vorangegangenen zwei Jahrzehnten war die durchschnittliche Zahl derartiger Einlagen unübersehbar gesunken. Die letzte Dekade des ausgehenden Jahrtausends erlebte jedoch eine glanzvolle Rückkehr dieser audiovisuellen Attraktionen in das Zentrum der Filmkultur – eine Entwicklung, die an die filmische Tradition der 50er und 60er Jahre anknüpft, an der aber auch die Einführung des Musikfernsehens nicht unschuldig ist. In den Verantwortungsbereich des letzteren fällt aller Wahrscheinlichkeit nach auch der in dieser Zeit zu beobachtende Anstieg der Schnittfrequenz. Ein Zusammenhang, der alles andere als überraschend ist, wenn man in Betracht zieht, dass sich mit dem Aufkommen von MTV und anderen Musikkanälen ein Verbreitungsweg im indischen Mediengefüge etablierte, der für die Song-and-Dance-Sequenzen wie gemacht war. Aus diesem Grund sollte man auch vermeiden, von einer Ausbreitung der Videoclip-Ästhetik zu sprechen. Es handelt sich viel eher um eine Ausbreitung der Song-and-Dance-Sequenzen, die sich lediglich bis zu einem gewissen Punkt dem Habitus des Mediums anpassten.

Ein Film, der Indien zum Anfang des neuen Jahrtausends fast auf die ganz große internationale Filmbühne geholt hätte, ist LAGAAN, was so viel heißt wie ‚Steuer‘ oder ‚Abgabe‘. LAGAAN gehörte zu der kleinen Gruppe von Filmen weltweit, die für den Oscar für den besten ausländischen Film nominiert waren. Der Preis und damit auch die Aufmerksamkeit der ganzen Welt ging bedauerlicher Weise an einen der Konkurrenten. Die Geschichte, um die es geht, ist phantastisch und realistisch zugleich. Im Jahre 1897 kommt es zu einem Cricketmatch zwischen Engländern und indischen Bauern, bei dem es darum geht, entweder die dreifache Menge an Abgaben zu zahlen oder drei Jahre lang gar keine Abgaben zahlen zu müssen. Dabei wird ein episches Bild vom einfachen Leben der Bauern gezeichnet, von der Arroganz und Selbstherrlichkeit der Kolonialherren und davon, was ein einziger Mann, der einen Traum hat, an dem er festhält, in der Welt bewegen kann. Überschattet wird all dies vom Regen, auf den die Bauern warten und der nicht kommt. Einmal ziehen dichte schwarze Wolken auf – so dass das ganze Dorf in Vorfreude auf das kommende Wasser singt und tanzt – nur um weiter zu zie-

hen und den Himmel wieder einer alles versengenden Sonne zu überlassen. Als am Ende des Films der entscheidende Punkt gemacht wird, der die Briten geschlagen im Staub des Spielfelds zurück lässt, öffnet sich der Himmel für einen sintflutartigen Regen.

So ausgefallen die Geschichte erscheinen mag, die in LAGAAN erzählt wird, Cricket, der Nationalsport Indiens, ist in vielen Filmen präsent. Ein Ausspruch, der dem Schriftsteller Ian Buruma zugeschrieben wird, bringt das Verhältnis seiner Landsleute zu diesem Wurf-, Schlag- und Fangspiel, das normalerweise fünf Tage dauert, prägnant auf den Punkt: ‚Cricket ist ein indisches Spiel, das zufällig von Engländern entdeckt wurde‘. Kurze Gastspiele dieser Leidenschaft finden sich unter anderem in HUM APKE HAIN KAUN, RANGEELA und KABHI KUSHI KABI GAM³³ (Manchmal glücklich, manchmal traurig, Karan Johar, 2001), dem bis jetzt teuersten indischen Film.

An KABHI KUSHI KABI GAM, dem ersten indischen Mainstreamfilm, der auch in Deutschland in die Kinos gelangte, lässt sich sehr schön der Trend zum filmischen Lifestyle einer globalisierten Oberklasse aufzeigen. So findet das erste Wiedersehen der Familie in einem eleganten Shoppingcenter in London statt. Neben dem Gebrauch von Hubschraubern und luxuriösen Autos sind es teuer zu erstehende Designerprodukte, die in diesem Film einen erheblichen Teil der Ausstattung ausmachen. Eine Verbindung zum realen gesellschaftlichen Geschehen liegt an dieser Stelle nahe. Die politischen Entwicklungen und die wirtschaftliche Öffnung Indiens haben zur Entstehung einer Mittelklasse geführt, die sehr wohl über die nötigen Finanzmittel verfügt, um zumindest partiell Anteil an der internationalen Warenwelt zu nehmen.

So sehr der Trend zurück zum Familienkino und hin zu den Kultstätten von Konsum und Luxus die Jahrtausendwende im indischen Kino charakterisiert, so ist diese Beschreibung unvollständig. Verändert hat sich auch die Art und Weise, in der Charaktere im Kino präsentiert werden. Es hatte sich über lange Zeit eingebürgert, die liebenswerten und hassenswerten, aber im realen Leben nicht vorstellbaren Figuren des indischen Kinos als ‚filmi‘ zu bezeichnen – eine Bewertung, die mitunter auch für die Wohnungseinrichtung von Neureichen verwandt wurde. Genau dieses Prädikat aber haben die Akteure des Mainstreamkinos in der jüngsten Vergangenheit abgelegt. Die Protagonisten der Leinwand haben sich verändert. Wie sich diese Veränderung – gerade in Auseinandersetzung mit ausländischen Einflüssen – weiter entwickeln wird, bleibt abzuwarten.

33 Siehe Teil 3.

Klassiker des indischen Films

MOTHER INDIA – Werte und Visionen

MOTHER INDIA (Mutter Indien, Mehboob Khan, 1957) ist die inzwischen fast fünfzig Jahre alte Ikone des indischen Films. Das Bild, in dem sich die Bedeutung dieses Werkes kondensiert, ist eine Darstellung Radhas – der von Nargis gespielten Hauptdarstellerin – die einen Pflug zieht. Ursprünglich zeigte das Plakat des Films seine Hauptakteurin mit einem Baby auf dem Arm. Als anlässlich einer Wiederveröffentlichung in den 80er Jahren das Plakat neu entworfen wurde, verzichtete man auf das ursprüngliche Motiv und bediente sich der Einstellung, die sich zu diesem Zeitpunkt schon in die Köpfe mehrerer Generationen von Kinogängern eingebrannt hatte: die sich aufopfernde Mutter Radha mit der Deichsel des Pfluges über der Schulter.



Die Mutter Radha (Nargis) kämpft für das Überleben ihrer Kinder und spannt sich selbst vor den Pflug.

Im ersten Moment überraschend ist, dass es sich bei diesem Film, der 1957 in die Kinos kam, nicht um eine neue Geschichte handelt. MOTHER INDIA ist vielmehr ein Remake, eine Neuverfilmung der Handlung des Films AURAT (Frau, Mehboob Khan) des gleichen Regisseurs aus dem

Jahr 1940. Dabei ist das Erscheinungsjahr dieses Remakes kein Zufall. 1957 jährte sich die Unabhängigkeit Indiens zum zehnten Male. Auch wenn der Film nur den Lebensweg einer einzigen Familie mit deren Mutter im Zentrum nachzeichnet, so ist er als Allegorie für das Streben und das Leiden ganz Indiens zu sehen. Der Titel „Mother India“ steht nicht nur für Radha, deren Geschichte von der Hochzeit bis ins hohe Alter nachgezeichnet wird, sondern für die Art und Weise, in der sich die Menschen mit ihrem Land verbunden sehen. Indien ist kein Vaterland, sondern ein Mutterland, ein großes, weites Land, das seine Kinder nährt und auch die härtesten Prüfungen mit unbeugsamem Stolz übersteht. So ist die Geschichte von Radha und ihrer Familie eine Parabel über die Leiden und die Geschichte Indiens. Einen sehr offensichtlichen visuellen Beweis dafür, dass genau dieser Zusammenhang von Regisseur und Produzent Mehboob Khan beabsichtigt war, findet man in einer Sequenz, in der die Bewohner des Dorfes auf einem in der Form Indiens gemähten Feld tanzen. Selbst die Indien nach Süden vorgelagerte Insel Sri Lanka ist deutlich zu erkennen.

Das treibende Moment der Handlung ist eine an Radhas Familie als gesellschaftliche Geißel vorgeführte kapitalistische Kredit- und Zinswirtschaft, die ehrlich arbeitende Menschen bis aufs Blut schindet und gleichzeitig Mitmenschlichkeit heuchelt. Diese marxistisch-kommunistisch inspirierte Sichtweise kündigt sich schon zu Beginn des Filmes an. Das Logo der Mehboob Studios im Vorspann besteht aus Hammer und Sichel, den symbolischen Stellvertretern einer ehrlichen, aber unterdrückten Arbeiterklasse. Eine Bildlichkeit, die nicht überrascht, wenn man bedenkt, dass das Indien Nehrus ein enges Verhältnis zur Sowjetunion hatte und seine eigene Zukunft im Rahmen sozialistisch-kollektivistischer Entwürfe sah. In etlichen der Sequenzen, die die Arbeit auf den Feldern zeigen, findet sich die Ästhetik des sowjetischen Films von Pudovkin und Eisenstein: ein tief ergriffener Stolz darauf, was ehrlicher Hände Arbeit leisten kann. Das für den Film zentrale Ausbeutungsverhältnis ist jedoch nicht nur als ein individuelles Schicksal zu verstehen. MOTHER INDIA ist eine epische Metapher für die Sichtweise der Inder auf ihre eigene Nation – eine Nation von Ausgebeuteten, die lange Jahre und sogar Jahrhunderte um die Früchte ihrer Arbeit gebracht wurde.

Die Geschichte Radhas beginnt mit ihrem Ende und wird in der Rückschau erzählt: Radha ist eine Greisin, die auf einem umgepflügten Feld sitzt und einen Klumpen des Bodens küsst, den sie ihr ganzes Leben lang bearbeitet hat. Hinter ihr zieht ein großer und für die 50er Jahre hochmoderner Traktor vorbei. 1957, zum Erscheinen des Films, war dies

ein Zeichen für den Aufbruch und Aufstieg der indischen Nation – das Ende einer Landwirtschaft, die auf der Kraft von Menschen und Ochsen beruhte. Während des Vorspanns wandert die Kamera über Strommasten, Baustellen mit modernen Geräten und eine gut ausgebaute Straße, auf der ein Auto eine Gruppe von festlich gekleideten Menschen zu der nun vor ihrem Haus sitzenden Radha bringt. Als ihr angetragen wird, das Bewässerungssystem des Dorfes einzuweihen, lehnt sie bescheiden ab. Erst als die Dorfbewohner darauf bestehen, dass sie doch die Mutter ihres Dorfes sei, gibt sie der Bitte nach. Die moderne Zeit hat Einzug gehalten in ihren Ort. Der Mensch ist nicht mehr der Natur ausgeliefert, sondern hat Mittel und Wege, diese zum Wohle aller nutzbar zu machen. Am Ort der Einweihung, wo sich eine kleine Menschenmenge versammelt hat, wird Radha eine Blumenkette umgehängt. Ihren Kopf noch abwehrend zur Seite gewandt, atmet sie den Duft der Blumen ein, ein Duft, der sie zurück führt an den Tag, als ihr Leben außerhalb des Hauses ihrer Eltern begann: den Tag ihrer Hochzeit.

Radha trug eine Blumenkette, als sie neben ihrem Mann Shamu (Raj Kumar) auf dem Wagen sitzend das Dorf ihrer Eltern verließ. Es wird nicht gesprochen in dieser Sequenz. Die Bilder sind mit einem Lied unterlegt, das es dem Zuschauer erlaubt zu ermessen, wie nahezu endlos weit Radha am Ende dieser Reise von dem Ort entfernt ist, an dem sie ihr bisheriges Leben verbrachte. Wie in Indien üblich zieht Radha mit diesem Tag bei der Familie ihres Mannes ein. Sie trägt teuren Schmuck aus Gold, ist in Schleier gehüllt und wendet ihren Blick scheu von dem ihr angetrauten Mann ab, eine Scheu, die zum einen dem Bild vom tugendhaften und in geschlechtlichen Dingen vollkommen unerfahrenen Mädchen entspricht, aber auch mit der traditionell arrangierten Hochzeit einhergeht. Im Rahmen dieser Tradition war es gang und gäbe, dass Eltern einander vollkommen unbekannte Kinder miteinander verheirateten.

Mit Shamu hat Radha einen guten Mann bekommen. Er würde seine Frau am liebsten von aller Arbeit fern halten. Durch das Geschwätz der Nachbarinnen erfährt Radha, dass ihre Schwiegermutter – die einzige Angehörige ihres Mannes – sich verschulden musste, um die Hochzeit ausrichten zu können. Anlässlich der ersten Ernte, die mit der Geburt des ersten Sohnes Ramu einhergeht, stellt sich heraus, dass es nicht ein Viertel der Erträge ist, das die Familie nun und in Zukunft dem Geldleiher Sukhi (Kanjaiyalal) zurückzahlen muss, sondern drei Viertel – ein Abtrag, der der Familie noch nicht einmal das zum Leben Notwendigste lässt. Radhas Schwiegermutter, die nicht lesen kann, hatte einen Vertrag unterschrieben, in dem dieser Anteil festgelegt ist. Ihre Beteuerungen,

dass immer nur von einer Abgabe in Höhe eines Viertels der Ernte die Rede gewesen sei, bleiben nutzlos vor dem Dorfrat.

Damit ist der zentrale Konflikt geschaffen, um den der Film kreist. Radhas Familie will und muss ihre Schulden abbezahlen. Auf Grund von Zinsen und Zinseszinsen handelt es sich dabei um eine Aufgabe, die nicht zu bewältigen ist. Immer mehr erhält der Geldleiher: angefangen beim goldenen Hochzeitsschmuck Radhas, über einen großen Teil des Landes der Familie, bis hin zu den Küchentöpfen. Dabei bemüht sich Sukhi darum, sich selbst als einen grundguten Menschen zu verkaufen, der aufpassen muss, dass seine Güte nicht ausgenutzt wird. Während er in Luxus lebt und seine einzige Arbeit darin besteht, die Waren entgegen zu nehmen, die ihm seine Schuldner liefern, stellt er sich als bedauernswertes Geschöpf dar, das ohne die ihm zustehenden Zahlungen von Radhas Familie unweigerlich dem Untergang geweiht ist.

Die Beziehung zwischen dem Geldleiher Sukhi und der verheirateten Radha besitzt ab deren erstem Zusammentreffen eine über das Gläubiger-Schuldner-Verhältnis hinausreichende Ambivalenz. Sukhi will Radha. Sie ist die Frau seiner Träume. Obwohl er reich ist, ist er unverheiratet. Er teilt sein Haus nur mit dem Waisenmädchen Rupa und seinen Bediensteten.

Nachdem Radha ihrem Mann bereits einen Sohn namens Ramu geboren hat, schenkt sie einem zweiten das Leben, den sie Birju nennen. In dem Wunsch, die Schulden zu tilgen, die auf der Familie lasten, überredet Radha ihren Mann, weiteres Land urbar zu machen. Bei einem Unfall werden Shamus Arme von einem Fels zerquetscht. Zwar verheilen die Wunden, aber Shamu ist nun ein armloser Krüppel, der unsäglich darunter leidet, dass er selbst den einfachsten Aufgaben hilflos gegenüber steht. Vom Ernährer ist er zur Belastung für seine Familie geworden. Als er den Ochsen einmal mit dem Seil zwischen den Zähnen zur Tränke führt, nimmt Sukhi ihm das Tier ab und verspottet ihn. In der folgenden Nacht wirft Shamu einen letzten schmerz erfüllten Blick auf seine Familie, öffnet leise mit den Zähnen die Tür und verschwindet in der Dunkelheit. Als Radha am Morgen versucht ihm zu folgen, verliert sich seine Spur irgendwo in der Weite der Felder. Während eines Songs, den Radha singt, sieht man sie, Ramu und Birju auf der Suche nach ihm.

Einige Monate später, nachdem auch noch ihre Schwiegermutter gestorben ist, kommt Radha mit ihrem dritten Kind nieder. Am gleichen Abend noch findet sich der Geldleiher Sukhi im Haus der Familie ein, stellt den Ochsen wieder in den Stall und verheißt, dass nun alles gut werden kann. Er spricht von der göttlichen Radha und dass ein Wort von

ihr das Elend der Familie beenden könne. Den Kindern hat er Süßigkeiten mitgebracht. Radha, die sofort versteht, dass er ihre Notlage ausnutzen will, befiehlt Ramu und Birju, die Süßigkeiten auszuspucken und schickt ihn weg.

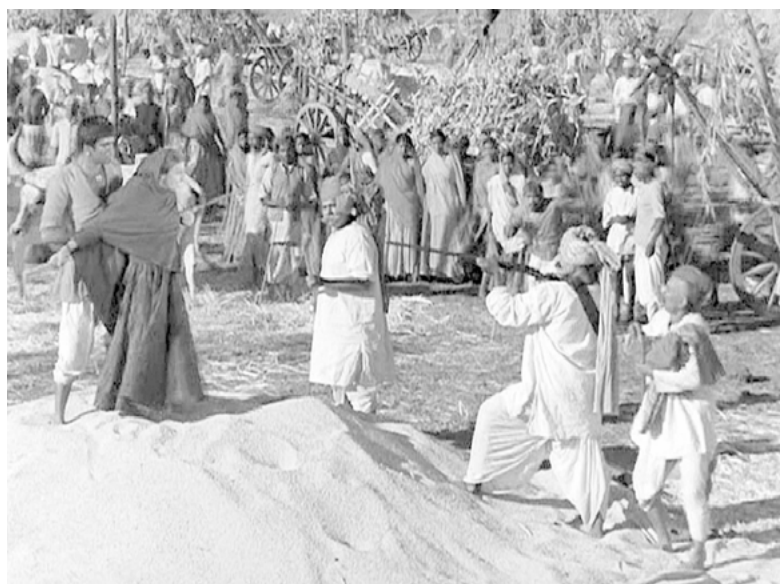
Was nun folgt, ist die visuelle Essenz dieses Films: Man sieht Radha, wie sie sich mit dem für Ochsen gemachten Pflug Meter für Meter über das Feld kämpft. Wie an eine Kreuzigung erinnernd liegt ihr der Balken des für Ochsen gemachten Gerätes quer über dem Rücken und schiebt sich über ihre Schulter an ihrer Wange vorbei, während sie vor den Bauch gebunden ihr Baby trägt und ihre zwei Söhne, die immer noch kleine Kinder sind, am hinteren Ende des Pfluges schieben. Diese herkulische Leistung trägt Früchte: Monate später wogt übermannshohes, sattes Grün auf dem Feld – ein Reichtum, der durch einen Zyklon in einer einzigen Nacht zu Nichte gemacht wird. Der mit dem Sturm einhergehende Regen überflutet das Land und zerstört das Haus der Familie. Eine ganze Nacht steht Radha bis zu den Schultern im Wasser und stützt mit ihrem Körper das Podest, auf das sich ihre Kinder gerettet haben.

Und wieder erscheint, sobald es der Wasserstand zulässt, Sukhi, um Radha für sich zu gewinnen, und wieder schickt sie ihn weg. Trotz ihrer übermenschlichen Anstrengungen stirbt wenig später das Baby. Als auch noch Birju vor Entkräftung bewusstlos wird, entschließt sich Radha zum Äußersten: Sie geht zu Sukhi. Von Kopf bis Fuß mit dem Schlamm der Felder verschmutzt, betritt sie das Haus des Geldleihers. Sie sagt ihm, er könne sie haben, worauf er anfängt, sie mit Gold zu behängen. Radhas Augen weilen unterdessen auf einem Schrein der Göttin des Glücks und des Wohlstands, Lakshmi. Laut vor sich hinredend hadert sie mit der Göttin ob der Ungerechtigkeit und ihres unverdienten Leidens. Sich so klar darüber werdend, was sie im Begriff ist zu tun, reißt sie sich die Goldketten vom Leib und erkämpft sich ihren Weg aus dem Haus, da Sukhi sie nicht gehen lassen will.

Während des nun einsetzenden Songs sieht man, wie Radha zusammen mit ihren Kindern anfängt, die überfluteten Felder wieder nutzbar zu machen. Sie ist es auch, die das gesamte Dorf davon abhält, seine Heimat zu verlassen. Mit einem Lied auf den Lippen steht sie dem Wagentreck derer gegenüber, die das Dorf schon auf scheinbar Nimmerwiedersehen verlassen haben – und hat Erfolg. Gleich ihr widmen sich nun auch die Anderen dem Aufbau dessen, was der Zyklon verwüstet hat. Im Laufe des Liedes werden Birju (Sunil Dutt) und Ramu (Kajendra Kumar) erwachsen und ein bescheidener Wohlstand stellt sich ein. Ist es anfangs noch Radha vor dem Pflug, so sind es kurz darauf ihre zwei starken

Söhne, die erst durch einen und dann durch zwei Ochsen abgelöst werden. Dazwischen erfolgen immer wieder Rückblenden in die Zeit, als Radha mit ihrem Mann Shamu glücklich war. Die Einstellungen dieses Abschnitts sind erneut geprägt von einer Ästhetisierung der Arbeit. So sieht man, wie eine große Zahl von Ochsengespannen nebeneinander über ein Feld pflügen. Radha und ihre Söhne stehen zusammen mit einem Blick, der erwartungsvoll auf einen Punkt oberhalb des Horizontes gerichtet ist, als würde von dort eine bessere Zukunft auf sie zukommen.

Seit dem Zyklon sind zirka fünfzehn Jahre ins Land gegangen und wieder ist eine Ernte eingebracht. Als Sukhi wie immer zum Eintreiben seines Anteils erscheint, verlangt Birju die Bücher des Geldleihers zu sehen. Zu seiner Beschämung muss er aber in aller Öffentlichkeit feststellen, dass er sie nicht lesen kann. Überzeugt, dass er Recht hat, aber im dumpfen Bewusstsein, dass er nicht richtig versteht, was passiert, lässt Birju sich von der Tochter des Lehrers erklären, wie das Geschäft des Geldleihens funktioniert – eine Szene, die am Ende in ein romantisches Lied übergeht.



Radha (Nargis) stellt sich vor ihren rebellischen Sohn Birju (Sunil Dutt).

Eines Nachts erscheint Birju mit Trägern und einer großen Menge Baumwolle vor Sukhis Haus. Die Beiden werden sich handelseinig: Die Wolle wechselt im Tausch gegen die goldenen Armreifen, die einst Radha gehörten, den Besitzer. Seiner Mutter, die er mit dem Schmuck

beschenkt, erzählt Birju eine wilde Geschichte von einem Heiligen. Ramu jedoch durchschaut die Lüge, und als auch noch Sukhi erscheint, der sagt, dass die Baumwolle ihm selbst gestohlen worden sei, kann nur Radha das Schlimmste verhindern, indem sie um Gnade für Birju bittet.

Während des nun folgenden Songs zieht Birju wie ein Narr durch die Gegend. Sein Gesicht ist rot bemalt und seine Schuhe trägt er an den Spitzen der Heugabel herum. Sunil Dutt, der Schauspieler, der Birju verkörpert, grimassiert hier und in der Folge immer wieder in einer Weise, die offensichtlich macht, dass sein Charakter den Rahmen der normalen dörflichen Verhaltensmuster hinter sich gelassen hat.

Kurz darauf bahnt sich eine Beziehung zwischen dem aufrichtigen und hart arbeitenden Ramu und der schönen Nachbarstochter Champa an, die jedoch an einen anderen verheiratet werden soll. Ramu gelingt es aber durch einen Trick vorzutäuschen, dass Champa sich erhängt habe, worauf hin ihre Mutter in ihrer Bestürzung laut ausruft, dass sie doch einen anderen Mann hätte haben können, wenn sie es nur gesagt hätte. Parallel hierzu versucht Radha Birju mit der Ziehtochter des Geldleihers zu verheiraten. Als dieser jedoch hört, dass nicht Ramu, sondern Birju sein Schwiegersohn werden soll, lehnt er ab.

Ramus und Champas Hochzeit ist ein Fest der Lebensfreude – und das, was in Indien heute als ‚arranged love marriage‘ bezeichnet wird: eine arrangierte Hochzeit, bei der jedoch die Tradition den Gefühlen der Liebenden folgt. Während des Songs, der sich an dieses Ereignis anschließt, sieht man den Wagentreck der Hochzeitsgesellschaft, die ausgelassen diesen Festtag feiert.

Radha hat in Champa, die nun unter ihrem Dach wohnt, eine gute Schwiegertochter erhalten. Als sie Ramu eines Tages das Essen bringt, wird sie von Birju gestoppt, der mit anderen Männern um Geld spielt. Birju verschlingt fast das ganze Essen, das für seinen Bruder auf dem Feld bestimmt war. Ramu, der sichtlich erstaunt ist auf Grund der kläglichen Reste, mit denen Champa bei ihm anlangt, isst lächelnd das verbliebene Stück Brot, als er hört, wer sein Mahl so geplündert hat. Als Champa ihm jedoch sagt, dass Birju um Geld spielt, wird Ramu wütend, sucht Birju und jagt die Spieler auseinander.

Bei einem Dorffest trägt Rupa, die Tochter des Geldleihers, die goldenen Armreifen Radhas. Birju versucht, sie ihr abzunehmen, was einen Aufruhr verursacht. Im Verlauf dieses Tumults beschuldigt er Sukhi öffentlich, ein Dieb zu sein, geht auf ihn los und wird niedergeschlagen. In der folgenden Nacht stiehlt er einem der Wächter Sukhis das Gewehr und versteckt es in einem Heuhaufen vor dem Haus. Als Radha wissen

will, was er da versteckt, zeigt er ihr schließlich das Gewehr und sagt, dass er den Geldverleiher töten werde. Es folgt ein Kampf zwischen ihm, Radha und Ramu, in dessen Verlauf er seinen Bruder blutig niederschlägt und schließlich mit dem Gewehr entkommt.

Als er in das Haus des Geldleihers eindringt, was er ohne die Schusswaffe tut, flieht dieser über das Dach. Birju, der ihm folgt, wird angeschossen und flieht, woraufhin Sukhi das ganze Dorf zusammensturmelt, um den Verbrecher zu stellen. Radha ist die Erste, die ihren an der Schulter blutenden Sohn findet. Sie versteckt ihn in einem der vielen großen Strohhaufen auf einem abgeernteten Feld. Als der Mob die trockenen Stroherbe in Brand steckt, läuft sie in das Flammenmeer, um ihrem Sohn zu helfen. Als sie schließlich inmitten der haushohen Feuer eingeschlossen ist, ist es Birju, der sie auf seinem Rücken aus dieser Hölle heraus trägt. Die beiden durchschwimmen einen Fluss und verschwinden im Wald; dort verlässt er seine Mutter. An dieser Stelle beginnt ein Lied, in dessen Verlauf der durch die Wunde geschwächte Birju sich immer weiter schleppt, während Radha versucht, ihm zu folgen. Birju ist nun ein Verbrecher, der nie wieder ins Dorf zu seiner Familie zurück kann.

Unbestimmte Zeit später trifft vor der Tür der Familie ein vollkommen verzweifelter Sukhi ein. In einem Brief hat Birju sein Kommen angekündigt. Er würde kommen und Sukhis Adoptivtochter am Tag ihrer Hochzeit entführen. Sukhi, auf dem Boden kauern, fleht Radha an, nur sie könne helfen, nur sie könne Birju stoppen. Er bittet um Vergebung für alles, was er getan hat, und Radha gewährt sie ihm – ein Akt, der Ramu in Wut bringt, der Sukhi als ihren Feind bezeichnet und das, was sein Bruder vor hat als richtig. Daraufhin gibt ihm Radha eine Ohrfeige und erklärt: „Sie ist eine Tochter des Dorfes. Sie ist meine Ehre. Sie ist deine Ehre. Sie ist die Ehre des Dorfes. Setzt die Hochzeit fort. Ich übernehme die Verantwortung. Mein Sohn wird nichts tun.“

Als Radha jedoch der Bande entgegenght, muss sie feststellen, dass sie sich getäuscht hat. Trotz ihres Flehens stößt Birju sie zur Seite und dringt mit seinen Männern ins Dorf ein. In Sukhis Haus holt er sich die Armreifen seiner Mutter, verbrennt die Bücher des Geldleihers vor dessen Augen und ersticht schließlich den vor Angst zitternden alten Mann. Als er dann dessen Tochter Rupa mitnehmen will, stellt sich ihm sein Bruder entgegen. Der Kampf, bei dem Birju seinen Männern das Einschreiten verbietet, endet damit, dass Ramu niedergeschlagen wird.

Als Birju mit Rupa vor sich im Sattel aus dem Ort reitet, stellt sich ihm erneut seine Mutter entgegen. Sie hat ein Gewehr in den Händen und

fordert ihn auf, das Mädchen frei zu lassen, da sie ihn sonst erschießen würde. Birju lacht. „Du kannst mich nicht erschießen, ich bin dein Sohn“, entgegnet er. Worauf Radha erwidert, „Ich kann einen Sohn aufgeben, aber nicht meine Ehre.“ Birju gibt seinem Pferd die Sporen. Radha legt an und schießt ihrem davon reitenden Sohn in den Rücken. Er und das Mädchen fallen vom galoppierenden Pferd. Rupa flieht in Panik, während Birju mit ungläubigem Blick in den Augen wieder auf die Beine kommt. Mit langsamen und angestrengten Bewegungen holt er die goldenen Armreifen seiner Mutter aus seinem Hemd. Birju stirbt in Radhas Armen, während die blutbeschmierten Armreifen seinen Händen entgleiten und in den Staub fallen.

In diesem Moment endet die Rückblende: Ein Schwall blutroten Wassers ergießt sich in einen Graben, das Bewässerungssystem des Dorfes ist eingeweiht. Radhas Blick aber ist abwesend. Sie hat den Kopf leicht zur Seite geneigt, um den Geruch der Blumenkette besser riechen zu können. Den Geruch, der sie an den Tag erinnert, als sie vor langer Zeit jung, schön und eine Braut war, deren ganzes Leben noch vor ihr lag.

MOTHER INDIA ist ein Film, dem es gelingt, aus einer individuellen Vergangenheit die Werte eines ganzen Kulturkreises erstehen zu lassen und diese mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft zu verbinden. Es handelt sich um die moralische Bestandsaufnahme eines Landes, das auf seine ersten zehn Jahre in Unabhängigkeit zurück blickt. Ein Jubiläum, das gleichzeitig die Gegenwart der alten Radha ist und als geschichtlicher Moment – so die Sichtweise vieler Zeitgenossen – das Zusammenfließen zweier großer und mächtiger Kräfte markiert: das Vermischen der in Jahrtausenden gewachsenen Tugenden der Menschen Indiens mit dem Potential moderner Technologie. Hier findet sich der tief in der eigenen Geschichte und Tradition verwurzelte Aufbruchgeist der Nehru-Ära.

Dabei ist es kein Zufall, dass die Hauptrolle dieser Parabel von einer Frau verkörpert wird. Dem weiblichen Geschlecht wird seit jeher die Aufgabe des Bewahrens der Werte und der Familienehre zugesprochen. Auch der Name Radha ist in diesem Zusammenhang kein Zufall, sondern erinnert an die Geliebte des Gottes Krishna.

Der Schluss des Films erweist sich als eine Mischung aus althergebrachter Moral und modernem Fortschrittsoptimismus. Radha wird von der Gemeinschaft des Dorfes mit der Eröffnung des Kanalsystems geehrt. Kein von Mord oder Tötung herrührender Makel haftet ihr an. Sie ist vielmehr die Reine, die trotz aller Mühsal und Prüfungen nie ihre Ehre verlor und mehr als jeder andere Mensch im Ort für den Fortbestand der

tradierten Werte steht. Sie ist es, die symbolisch mit der Eröffnung des künstlichen Bewässerungsnetzes die neue Zeit einziehen lässt. Eine Zeit, die über die Mittel verfügt, um die Macht der Natur über den Menschen zu brechen. Hier greifen die Wertvorstellungen einer Jahrtausende alten Kultur und das Problem lösende Potential der Moderne ineinander. Der indische Weg, so wie er hier gezeigt wird, bietet die Bewahrung des einen bei gleichzeitiger Erringung des anderen – eine funktionierende Symbiose von Kultur und Technologie, die den Kern darstellt, aus dem eine bessere Welt heranwachsen soll.

SANGAM – Freundschaft

SANGAM (Vereinigung, Raj Kumar, 1964) begründete in den 60er Jahren einen neuen Trend im indischen Kino: das Drehen im europäischen Ausland. Dazu gehörten die Metropolen und Sehenswürdigkeiten des gesamten Europas, aber ganz besonders die Bergwelt der Schweiz.³⁴ Dass sich gerade dieses Herzstück der alten Welt zum filmischen Hort romantischer Liebe für das Bollywoodkino entwickelte, hat seinen Grund in dessen Ähnlichkeit mit Kaschmir. In der Urdu Literatur ist die Vorstellung von Kaschmir als idealem Ort für Romantik verbreitet. Zusätzlich verleiht die europäische Alpenkultur dieser für den indischen Betrachter schon emotional besetzten Landschaft ein Gefühl der Ferne, Entrücktheit und Exotik. Ganz pragmatisch kommt hinzu, dass die politischen Spannungen um die Kaschmirregion³⁵ seit langem dazu geführt haben, dass ein sicheres Drehen dort nicht möglich ist, und Filmproduzenten deshalb auf diesen traditionellen Ort indischer Innigkeit verzichten müssen.

Die Tatsache, dass indische Filme ihre Romanzen oft in tief verschneiten Landschaften in Szene setzen, hat nichts mit einer eisigen Idealvorstellung von lauschiger Zweisamkeit zu tun. Der Schnee ist vielmehr ein Exotikum, das es erlaubt, die Darsteller in einem dem Alltag vollkommen fremden Kontext zu zeigen. Zudem bietet das Weiß ein Umfeld, das ausgefallene Bekleidung akzentuiert. Von der Jahreszeit her werden traditionell viel eher Frühling, Sommer und speziell die Regenzeit mit dem Aufkommen und der Erfüllung von Liebesgefühlen verbunden.

SANGAM ist auch ein exzellentes Beispiel für eine weitere Handlungskomponente, die im indischen Kino sehr häufig zu finden ist: Die

34 Schneider, Alexandra: *Bollywood – das indische Kino und die Schweiz*, Zürich 2002.

35 Rothermund, Dietmar: *Krisenherd Kaschmir*, München 2002.

Freundschaft unter Männern – ein Aufeinanderbezogensein von nichtverwandten Männern, das so eng ist, dass im englischen Sprachgebrauch der Begriff Freundschaft nicht mehr ausreicht, um die Intensität der Beziehung zu fassen. Stattdessen hat sich der Begriff des ‚male bonding‘ eingebürgert, ein Ausdruck, für den es keine deutschsprachige Entsprechung gibt. In seinen Konsequenzen ist dieses Konzept wahrscheinlich am ehesten mit der aus dem Genre des Western bekannten Blutsbrüderschaft zu vergleichen. Zwischen zwei Männern, die auf diese Weise miteinander verbunden sind, herrscht ein bedingungsloses Füreinandereintreten und eine unbeschränkte Opferbereitschaft.

Der Film führt diesen Zug des ‚male bonding‘, dem von Vijay Mirshra hier auch eine homoerotische Komponente zugesprochen wird³⁶, bis ins Quälerische hinein vor. Gopal (Rajendra Kumar), einer der zwei Freunde in diesem Film, verzichtet zu Gunsten seines Freundes Sunder (Raj Kapoor) auf die Liebe der schönen Radha (Vyjayanthimala). Das Wohl seines Freundes ist ihm wichtiger als das eigene Glück. Als Sunder am Ende jedoch das Leid des anderen erkennt, ist er seinerseits sofort bereit, dieses auf sich zu nehmen und auf die geliebte Frau zu verzichten, nur um seinen Freund glücklich zu machen.

SANGAM legt den Konflikt einer tragischen Liebe von zwei Männern zu einer Frau von Anfang an offen. In etwas mehr als drei Stunden entwickelt der Film diese Anfangskonstellation dem unvermeidlichen Ende entgegen.

Die Filmhandlung beginnt mit den Akteuren im Kindesalter, den Jungen Gopal und Sunder und ihrer Freundin Radha. Als Gopal Sunder bei seinen Eltern verpetzen könnte, weil dieser ihn geschlagen hat, behauptet er, auf einen Stein gefallen zu sein. Trotz ihrer Freundschaft stehen die beiden Jungen aber in unübersehbarer Konkurrenz um die Gunst ihrer Spielgefährtin Radha.

Nach dieser kurzen Kindheitsepisode macht der Film einen zeitlichen Sprung. Sunder umkreist in einem kleinen Motorflugzeug Radha, die auf dem Weg zum Fluss ist, um zu baden. Dort erscheint Sunder erneut und bringt Radhas Kleider in seine Gewalt. Dabei wird hier eine sehr bekannte Episode aus dem Leben des Gottes Krishna zitiert, der die Kleider der Milchmädchen versteckte, um diesen von einem Baum aus beim Baden zuzusehen. Es folgt eine Gesangsnummer des verliebten Sunder, der mit einem Dudelsack im Astwerk eines Baumes sitzt und singt und spielt. Radha nutzt die musische Verzückung ihres Belagerers, holt sich ihre Kleider zurück und lässt den aufdringlichen Verehrer im

36 Mishra, Vijay: *Bollywood Cinema*, New York 2002, S. 6.

Fluss landen. Mit seinem Dudelsack stromabwärts treibend ruft Sunder ihr noch zu, dass ihr gemeinsamer Freund Gopal am kommenden Tag aus London zurückkehrt.



Der fröhliche Sunder (Raj Kapur, m.) steht – ohne es wahrzunehmen – zwischen Gopal (Rajendra Kumar) und Radha (Vyjayanthimala).

Auf der Willkommensparty, die in den weitläufigen Räumlichkeiten der nobel eingerichteten Wohnung von Gopals Familie stattfindet, kommt Sunder zu spät, weil er, wie er seinem Freund gesteht, seine einzige Anzughose noch flicken musste. Radha will auf dieser Feier dem frisch gebackenen Juristen Gopal ihre Liebe gestehen, wird aber durch wiederholte Unterbrechungen daran gehindert. In einer Musikszene, die von Sunder mit dem Akkordeon und von Radha auf dem Klavier begleitet wird, singen die beiden zusammen mit Gopal von der Liebe. Der bis zur Lächerlichkeit verliebte Sunder ist jedoch außer Stande zu sehen, dass es genau diese Art von Zuneigung ist, die seine Freunde für einander empfinden – eine tragische und sich bis fast zum Ende des Films fortsetzende Blindheit. Die Art und Weise, in der Raj Kapoor die Figur des Sunder anlegt, muss als konsequentes Overacting beschrieben werden. Dabei handelt es sich jedoch gewissermaßen um eine Reminiszenz an seine eigene schauspielerische Vergangenheit. Er war derjenige, der das indische Pendant zu Charly Chaplin kreierte und so zum Liebling der Massen wurde.

Durch einen Zufall gelangt Sunder in den Besitz eines Briefes, der von Radha an Gopal gerichtet ist – ohne Namensnennung allerdings. Die von Liebe kündenden Worte bezieht Sunder ganz selbstverständlich auf

sich. Gopal bringt es nicht übers Herz, seinem Freund zu sagen, dass er Radha ebenfalls liebt.

Am nächsten Tag treffen sich die drei Freunde zu einer Bootsfahrt. Aber auch am Ufer des Sees ist Sunder nicht im Stande zu sehen, dass Radha sich davon gequält fühlt, dass er sich beständig zwischen Gopal und sie drängt. Ihr Anstand verbietet ihr, diese für jeden Beobachter augenfällige Zurückweisung in klare Worte zu fassen. Auf dem plötzlich nebelverhangenen See singt Sunder, der in einem winzig kleinen Boot seine Bahnen zieht, seiner Angebeteten ein Lied.

Als Gopal bei Radhas Eltern erscheint, um mit ihnen zu sprechen, geht es zwar – wie von diesen erwartet – um die Verheiratung ihrer Tochter, aber nicht mit ihm, sondern mit seinem Freund Sunder. Radhas Vater ist strickt gegen eine solche Verbindung, weil er Sunder für einen Taugenichts hält. Stattdessen bietet er Gopal Radhas Hand an, die dieser jedoch – in der Zwickmühle zwischen Freundschaft und Liebe – nicht annehmen kann. Radha, die dies erfährt, erhält den Eindruck, dass Gopal sie nicht wolle.

Geraume Zeit später bringt Gopal sie zu einem Stützpunkt der Luftwaffe. Sunder ist jetzt ein Kampfpilot. Er bittet Gopal, während er für unbestimmte Zeit weg sein wird, darauf zu achten, dass sich kein Mann zwischen ihn und seine geliebte Radha stellt.

Bei einem gemeinsamen Spaziergang im Park gesteht Radha Gopal ihre Liebe. Verzweifelt und darauf verweisend, dass Sunder sie liebt, weist er sie jedoch zurück. Er insistiert sogar darauf, dass sie die Briefe des Freundes beantworten solle, auf die sie bis dahin nicht reagiert hat.

Bei einer Mission über feindlichem Gebiet wird Sunders Flugzeug beschossen und zerschellt an einem Berg. Nachdem ihm posthum, mit großem militärischem Zeremoniell, ein Orden verliehen wurde, fallen sich Radha und Gopal vor dem Bild des toten Freundes in die Arme. Als nächstes sieht man Gopal voll Wonne Liebesbriefe an Radha schreiben. Es folgt ein Duett der beiden in einem blühenden Garten. Das Glück scheint sich zu vollenden, als Gopal erfährt, dass er Magistrat wird und seine Mutter ihn mit Radha, der Frau seines Herzens, verheiraten möchte. Ein Schnitt, der die in satten Farben schwelgende Szene beendet, zeigt einen geschundenen, aber lebenden Sunder, der in einem Sanitätswagen auf einem Militärstützpunkt eintrifft.

Als diese Nachricht Gopal erreicht, ist dieser noch immer bereit, um der Freundschaft Willen seine Liebe zu verleugnen. Radha aber verzweifelt, als sie erfährt, dass der Mann, den sie liebt und von dem sie weiß, dass auch er sie liebt, sie zu Sunders Frau machen will. Radhas

abgründtiefe Verzweiflung über diese Verleugnung ihrer wahren Liebe wird vom zurückkehrenden Sunder als Zeichen der Aufgewühltheit missverstanden, weil er wieder in ihr Leben getreten ist.

Radha fügt sich, wie gute Töchter es in Indien tun, in die Pläne ihrer Eltern, sie mit dem zurückgekehrten Kriegshelden zu verheiraten und begibt sich mit diesem auf eine Europareise. Ein Parisaufenthalt der Flitterwöchner wird genutzt, um das Paar angesichts der Verlockungen der Schaufensterauslagen zu zeigen. An einem Abend gibt Radha in ihrem Hotelzimmer eine von den Shows und Kabaretts der französischen Hauptstadt inspirierte Vorführung für ihren Mann. Dabei hält sie ihm ganz unverhohlen seine chauvinistische Gesinnung vor – er hatte vor, eine der Shows zu besuchen, aber natürlich ohne sie, weil anständige Frauen sich so etwas nicht ansehen. Diese Szene macht auch die wachsende Zuneigung Radhas zu ihrem Mann sichtbar, was der in Indien verbreiteten Überzeugung entspricht, dass die Liebe sich nach der Hochzeit einstellt.

Die Kulisse der Schweizer Berge liefert den Hintergrund für einen Song, der halb in Hindi, halb in Englisch vorgetragen wird und die Liebe besingt, während das Paar Hundeschlitten fährt und sich im Schnee wälzt. Der hier erscheinende Gopal erklärt Radha, dass Sunder ihn mit Anrufen, Briefen und Telegrammen bedrängt habe, zu ihnen zu stoßen. Die so Überraschte bittet ihn, um ihretwillen zu gehen und nie wieder in ihr Leben zurückzukehren. Gopal nimmt den nächsten Flug zurück in die Heimat.

Zurück in Indien verzweifelt Sunder, weil ihm sein Freund aus dem Weg geht. Als er und seine Frau sich auf eine Party vorbereiten, fällt ihm einer der alten Liebesbriefe Gopals in die Hand. Radha erzählt, sie hätte diesen Brief erhalten, während er verschollen war, wisse aber nicht von wem. Sunder, auf dessen Gesicht sich Wut und Verzweiflung zu grenzenlosem Schmerz mischen, holt eine Pistole und kündigt an, den Schreiber dieser Zeilen zu töten. Auf der Party, die zu seinen Ehren statt findet, gibt er sich dem Alkohol hin und behandelt seine Frau mit höhnischem Zynismus. Radha gelingt es, ihn durch ein Lied, zu dem sie auch tanzt, zu besänftigen. Spät in der Nacht beobachtet sie aber, wie er am Schreibtisch den von ihr zerrissenen Brief wieder zusammen setzt und mit sich brechender Stimme murmelt, dass er eines Tages wissen werde, wer diese Zeilen geschrieben hat.

Da Radha ihm die Situation schildert, erscheint Gopal in ihrem Haus, um seinem Freund die Wahrheit zu sagen. Als Sunder aber auf

blumige und überbordende Weise ausführt, wie sehr er ihn, Gopal, liebe, bringt er das Geständnis jedoch nicht über die Lippen.

In einem Lied, mit seiner Frau als einziger Zuhörerin, klagt Sunder das grausame Leben an. Radha packt daraufhin ihre Koffer und will in einer Gewitternacht das Haus verlassen. Sunder aber hält sie auf. Sie dürfe ihr Zuhause nicht verlassen. Er sehe nur Gutes in ihr, aber die Vorstellung, dass ein Anderer sie berührt habe würde ihn vor Eifersucht zerfressen. Eine Eifersucht, die in individualistischer Manier der traditionellen Vorstellung von weiblicher Reinheit entspricht. In seinem grenzenlosen Schmerz greift Sunder zur Waffe, um sie gegen sich zu richten, was Radha gerade noch verhindern kann.

Die kurz darauf bei Gopal erscheinende Radha ist so verzweifelt, dass nun er ihr die mitgebrachte Waffe entwenden muss. Nur Minuten später trifft Sunder ein auf der Suche nach seiner Frau. Als er sie bedrängt, ihm endlich zu sagen, wer der Schreiber jener von Liebe kündenden Zeilen war, ist es Gopal, der das Wort übernimmt und sich dazu bekennt, diesen Brief geschrieben zu haben. Er erzählt, dass er Radha immer geliebt habe, aber nichts gesagt habe, um Sunder nicht im Wege zu stehen. Der fassungslose Sunder will dieses Geständnis zuerst nicht glauben. Dann aber hadert er mit Gopal, warum dieser nicht geredet hätte – er, Sunder, hätte seinem Freund nicht im Wege gestanden. Als der enttäuschte Ehemann den Raum und damit auch das Leben der Anwesenden verlassen will, ist es Radha, die ihn aufhält. Die beiden Männer hätten nicht das Recht, erneut über ihr Leben zu entscheiden. Er, Sunder, sei es, den sie geheiratet habe, mit dem sie im Angesicht der Götter die heiligen Verse gesprochen habe. Als Sunder ihr sehr ruhig und liebevoll erklärt, dass die wahre Vereinigung nicht durch das Zusammenbringen von zwei Körpern, sondern durch das Zusammenfinden von zwei Seelen entsteht, ertönt ein Schuss. Gopal, die Waffe in der rechten Hand, schwankt und sinkt lächelnd zu Boden. Aus seiner Brust strömt Blut. „Einer von uns dreien musste gehen, und es ist der Richtige, der geht“, sagt er seinem Freund, als dieser ihn in die Arme nimmt. Sterbend fügt er Radhas und Sunders Hände zusammen und nimmt seinem Freund das Versprechen ab, den Himmel für Radha wieder erstehen zu lassen. In der Schlusssequenz fahren eine weiß gekleidete Radha und ein Sunder im schwarzen Anzug in einem weiß geschmückten Boot über einen großen Fluss. Mit ernster Mine setzt Sunder eine mit Blumen geschmückte Schale ins Wasser, die sich langsam entfernt. Radha lässt einige Blütenblätter aus ihrer Hand ins Wasser gleiten. Dicht nebeneinander stehend verfolgen sie, wie

die blumengeschmückten Überreste ihres Freundes langsam in den Fluten versinken.



Gopal (Rajendra Kumar) hat sich erschossen, damit seine Freunde Sunder (Raj Kapoor) und Radha (Vyjayanthimala) glücklich werden können.

SANGAM ist ein Film in dem in tragischer Weise die Freundschaft über die Liebe triumphiert, auch wenn die letzten Einstellungen ein Paar zeigen. Dabei bleibt eine ganz zentrale Frage der zu beobachtenden Handlung jedoch für den Zuschauer nur sehr unbefriedigend beantwortet: Warum sind Gopal und Sunder derartig exzeptionelle Freunde, die miteinander bis zur letzten Konsequenz durch dick und dünn gehen? Zwar sind sie zusammen groß geworden, doch sind sie von ihrer Wesensart vollkommen unterschiedlich. Gopal ist zurückhaltend und gebildet, Sunders Hauptcharakterzug ist dagegen eine überaus freundliche Naivität. Die Filmhandlung gibt keinen Hinweis darauf, warum sich zwischen diesen so unterschiedlichen Menschen eine derartig starke Bindung entwickelt hat. Auch die romantische Idee einer alle Unterschiede überwindenden Seelenverwandtschaft greift hier nicht, da Sunder über den ganzen Verlauf der etliche Jahre umfassenden Handlung unfähig ist, die offensichtlichen Befindlichkeiten seines Freundes überhaupt wahrzunehmen und keine sichtbaren gemeinsamen Ziele oder Interessen existieren. Für den europäischen Betrachter kommt hinzu, dass Raj Kapoor als Sunder schlicht zu alt für die Rolle des jugendlichen Liebhabers erscheint. Da es sich bei ihm jedoch auch um den Produzenten dieses Werkes handelt, steht außer Frage, dass zumindest er sich nicht für zu alt für diesen Part

hielt. Die Erklärung für diese durchaus fragliche aber letztendlich erfolgreiche Besetzung liegt in der Person. Raj Kapoor war der Superstar des indischen Kinos der 50er Jahre. Die scheinbare Inkonsistenz der Ausgangskonstellation – ein Angehöriger des Protagonistentrios ist deutlich älter, obwohl alle drei Kinder gleichen Alters waren – verblasste vor dem, was die Zuschauer in ihm sahen.

Ein derartiger, über den Film hinaus reichender semantischer Hintergrund besteht auch für den Titel des Films, SANGAM. Das Wort wird zwar zum einen mit dem Begriff ‚Vereinigung‘ korrekt übersetzt, zum anderen steht es aber auch für den mythischen Zusammenfluss der drei Flüsse Ganges, Yamuna und Saraswati. Mythisch ist dieser Zusammenfluss deshalb, weil es ihn in Wirklichkeit nicht gibt. Zwar vereinen sich die Wasser von Ganges und Yamuna auch in der Realität – der dritte Fluss, Saraswati, findet sich jedoch lediglich in der Mythologie, als Strom oder als Göttin des Lernens und der Weisheit. Und nicht selten in diesen Überlieferungen ist es Saraswati, die einen hohen Preis für ihre Menschenliebe und Hilfsbereitschaft bezahlen muss.

SHOLAY – Rache

In einer Befragung gaben nicht wenige Inder an, SHOLAY (Flammen, Ramesh Sippy, 1975) mehr als fünfzig Mal gesehen zu haben. Ein weiterer Teil der Befragten ging sogar so weit zu sagen, dass sie überhaupt nicht mehr in der Lage wären zu zählen, wie oft sie diesen Film gesehen hätten. In der Liste der erfolgreichsten indischen Filme aller Zeiten³⁷ steht SHOLAY unangefochten an der Spitze.

Vom technischen Niveau setzte dieser Film für die indische Kinowelt neue Maßstäbe. Die den Film produzierenden Sippy-Brüder wollten einen 70mm Film machen. Da aber Kameras für dieses Format in Indien nicht zu beschaffen waren, entschloss man sich, auf 35mm zu drehen und diesen Film im Labor auf 70mm umzukopieren. Letztendlich wurde jede Szene in zwei Formaten geschossen: einmal in normalem 35mm, dem Filmformat, das in indischen Kinos Standard war, und ein zweites Mal mit Hilfe eines Anamorph-Vorsatzes ebenfalls auf 35 mm, das als Grundlage für die Erzeugung einer 70 mm Kopie diente.³⁸

Es waren jedoch nicht nur die technischen Rahmenbedingungen, auf denen das Augenmerk der Produzenten ruhte. Zum ersten Mal wurden für die Actionszenen in einem indischen Film ausländische Stunt-

37 www.ibosnetwork.com, 2.3.2004.

38 Chopra, Anupama: *Sholay*, New Delhi 2000, S. 57.

spezialisten zu Rate gezogen, um die Kämpfe zu inszenieren. Das Dorf Ramgarh, in dem der größte Teil der Handlung spielt, wurde vollständig zum Zweck des Films erbaut. Dabei wurde als Drehort ein bis dahin im Film nicht genutzter Landstrich im weiteren Umland von Bangalore gewählt. Sogar von der für das Schicksal der Akteure so wichtigen Münze mit den zwei Kopfzeiten wurden mehrere Exemplare hergestellt.

Eine zwei Jahre in die Vergangenheit ausholende Rückblende zeigt Thakur, wie er Veeru (Dharmendra) und Jai (Amitabh Bachchan) mit einem Güterzug zum Gefängnis transportiert. Das Gespräch der drei kreist um Mut, Verbrechen und Gesetz. Als der Zug überfallen wird und die beiden anderen Polizisten im ersten Kugelhagel sterben, bleibt Thakur keine andere Wahl, als seinen Gefangenen zu vertrauen und mit ihnen gegen die Bande zu kämpfen, die den Zug auf Pferden verfolgt. Eine der letzten Kugeln vor dem Sieg der drei streckt Thakur nieder. Veeru und Jai, die im Begriff waren zu fliehen, werfen eine Münze, um zu entscheiden, ob sie gehen und ihren Bewacher sterben lassen oder ihn zum Krankenhaus bringen, was für sie einen mehrmonatigen Gefängnisaufenthalt bedeutet. Die Münze zeigt Kopf und rettet Thakur das Leben.

Der Film beginnt damit, dass ein Mann einen Zug verlässt, der auf einer entlegenen Station ankommt. Mit einem Begleiter, der ihn erwartet hat, reitet er durch eine prärieartige Landschaft mit großen Felsformationen. Zu einer Musik, die an Melodien von Ennio Morricone erinnert, erscheint während des Rittes der Vorspann. In einem großen Anwesen oberhalb eines Dorfes trifft der Mann Thakur Baldev Singh (Sanjeev Kumar), einen ehemaligen Polizeiinspektor. Thakur ist eine eindrucksvolle grauhaarige Gestalt, die einen weiten, den ganzen Körper verhüllenden Umhang trägt. Er bittet seinen Gast, der ein Gefängnisbeamter ist, zwei Männer für ihn zu finden: Veeru und Jai.

Nach einer kurzen Rückkehr in Thakurs Heim wendet sich der Film den beiden Gesuchten zu, die gerade ein Motorrad mit Beiwagen gestohlen haben. Die Freude über diesen erfolgreichen Coup geht in einen Song über, der durch artistische Einlagen und Komik auf und mit dem neuen Fahrzeug unterstützt wird. Am Ende sitzt Veeru, ein muskulöser in Jeans gekleideter Mann mit lockigem Haar, Mundharmonik spielend auf den Schultern seines noch größeren Freundes Jai, der mit weißem Anzug und schwarzem Hemd ebenso unindisch gekleidet ist.

Als nächstes sieht man den windigen und komischen Holzhändler Soorma Bhopali, der jedoch erstarrt, als Veeru und Jai erscheinen. Er teilt ihnen mit, dass die Polizei eine Belohnung von 2.000 Rupien auf sie ausgesetzt hat. Die nächste Einstellung zeigt beide zwischen anderen Ge-

fangenen auf dem Hof eines Gefängnisses, wo sie die Ankunft des Direktors erwarten – einer Gestalt, die sich als komödiantische Mischung aus Chaplin und Hitler erweist. Nachdem sie den Auftritt ihres Gastgebers mit einem mitleidigen Lächeln quittiert haben, beginnen Veeru und Jai, ihre Späße mit ihm zu treiben, um schließlich auszubrechen und wieder bei Soorma Bhopali zu erscheinen, der gerade eine tolldreiste Lügengeschichte darüber erzählt, wie er die beiden Verbrecher überwältigt und sich die Belohnung verdient habe. Beim Verlassen des Grundstücks laufen sie direkt der Polizei in die Arme.



Komödiantisches Intermezzo im Gefängnis: Jai (Amitabh Bachchan, m.) und Veeru (Dharmendra, Nr. 20) mit dem Gefängnisdirektor.

Als sie aus dem Steinbruch, der nun zu ihrer zwangsweisen Heimstatt wird, entlassen werden, wartet Thakur auf sie, um ihnen ein Angebot zu unterbreiten. Sie sollen den gesuchten Verbrecher Gabbar Singh (Amjad Khan) fangen und zu ihm bringen. Thakur lässt seinen Diener 5.000 Rupien auf den Tisch legen und verspricht ihnen die gleiche Summe erneut, sobald sie in Ramgarh, seinem Heimatort, ankommen. Erneut wirft Jai die Münze, die er immer mit sich trägt.

Am Bahnhof von Ramgarh treffen sie auf Basanti (Hema Malini), die sie mit ihrer Kutsche zu Thakur bringt. Veeru ist sofort begeistert von der unentwegt redenden Basanti neben ihm auf dem Kutschbock, während sein Freund sich hinten im Wagen die Ohren zustopft.

Thakur, der Herr eines eindrucksvollen Anwesens ist, gibt ihnen das versprochene Geld und schickt sie in ein separates kleines Haus, damit sie sich ausruhen können. Jai entdeckt auf einem Balkon des Haupt-

hauses eine schöne, weiß gekleidete Frau (Jaya Bhaduri), die ihm einen kurzen Blick schenkt. In ihrer Unterkunft werden Veeru und Jai von vier Männern angegriffen, die jedoch nach einem harten Kampf unterliegen. Ein Test, wie Thakur später sagt.

In der Nacht machen sich die Freunde daran, den Safe des Hausherrn zu öffnen, da sie am Tag gesehen haben, wie viel Geld und Wertsachen dieser enthält. Auf einmal steht die weiß gekleidete Frau in der Tür, legt den Schlüssel für den Safe auf den Tisch und sagt, dass sie nur alles nehmen sollten, da so vielleicht die Besessenheit von Thakur ein Ende finde. Sie, als Witwe, brauche all den Schmuck nicht mehr. Sie geht, ohne eine Reaktion abzuwarten, und lässt zwei überraschte und ratlose Diebe zurück. Am nächsten Tag gibt der wortkarge Jai ihr die Schlüssel zurück und verspricht, dass so etwas wie in der vergangenen Nacht nicht mehr geschehen wird.

Als nächste sieht man Basanti, das Mädchen mit der Kutsche, wie sie durchs Dorf geht, dabei einen alten, blinden Mann und dessen Sohn Ahmed trifft und schließlich versucht, an ein paar noch grüne Mangos zu kommen, die hoch am Baum hängen. Auf einmal ertönt ein Schuss, und eine der Früchte fällt ihr direkt vor die Füße. Als sie sich umdreht, sieht sie Veeru mit einer Pistole in der Hand. Basanti ist begeistert, noch mehr sogar, als Veeru anbietet, ihr das Schießen beizubringen. Jai beobachtet, wie Veeru bei seinem Schießunterricht immer mehr auf Tuchfühlung geht mit seiner Schülerin, die jedoch aus genau diesem Grund am Ende empört und wütend von Dannen zieht. Als die Nacht herein bricht kann Jai wieder aus der Ferne die schöne weiße Frau sehen.

Am nächsten Tag erscheinen drei Angehörige von Gabbars Bande im Dorf, um das übliche Schutzgeld einzutreiben, und werden von Veeru und Jai vertrieben. Die nächste Einstellung zeigt das Lager von Gabbar Singh, der außer sich ist vor Wut, dass seine Leute sich von nur zwei Gegnern haben vertreiben lassen. Unter Anwesenheit all seiner Leute veranstaltet er ein zynisches Spiel russisches Roulett mit den drei Versagern. Als keiner von ihnen eine Kugel abbekommt, bricht er in einen Lachkrampf aus, an dessen Ende er alle drei erschießt.

Im Dorf wird das Fest der Farben gefeiert, das nun, nachdem der Film bereits eineinviertel Stunden hinter sich hat, den Rahmen für den zweiten Song abgibt. Im Gegensatz zu der mit E-Gitarre sehr westlichen Musik der ersten Musikeinlage wird jetzt auf eine klassisch indische Instrumentierung zurückgegriffen, die jedoch durch Geigen modifiziert wird. Es sieht so aus, als ob die ganze Dorfbevölkerung am Tanzen wäre, wobei immer wieder farbige Pulver in die Luft geworfen werden oder

buntes Wasser verspritzt wird. Die zentrale Figur im Reigen von bunten Wolken und übermütigen Menschen ist Basanti, die tänzerisch von Veeru umworben wird. Jai, der kurzzeitig auch zu tanzen beginnt, erblickt in der Ferne die weiße Frau, die ihn mit durchdringenden Augen ansieht.

Eine plötzliche Explosion auf dem kleinen Rummelplatz beendet die ausgelassene Stimmung. Gabbar Singh und seine Leute fallen wie eine Plage über das Dorf her, erschießen Menschen und stecken wahllos Häuser in Brand. Veeru und Jai, die sich nach kurzer Überraschung zur Wehr setzen, sind den Angreifern zahlenmäßig weit unterlegen. Trotz einer zwischenzeitlich aussichtslosen Situation gelingt es den Freunden schließlich, die Angreifer zu vertreiben.

Außer sich vor Wut, dass Thakur ihnen nicht geholfen hat, wollen die beiden ihr Abkommen mit ihm beenden. Veeru nennt ihn einen Feigling, der nichts mehr mit dem tapferen Inspektor zu tun habe, für den sie gekommen wären. Thakur stellt es den Freunden frei zu gehen, fügt aber hinzu, dass sie, bevor sie dies tun, die Wahrheit kennen sollten.

In einer Rückblende sieht man Thakur, der zu Pferde Gabbar Singh verfolgt und zur Strecke bringt. Der Verbrecher erhält eine Haftstrafe von 20 Jahren, verspricht aber vorher seinem Bezwinger, dass er seinen Erfolg noch bereuen werde. Kurz darauf nimmt Thakur einen Urlaub, um seine Familie zu besuchen. Im Aufbruch wird ihm mitgeteilt, dass Gabbar geflohen ist.

Auf Thakurs Anwesen warten bereits die beiden Söhne mit ihren Frauen, die Tochter und der achtjährige Enkel auf das Familienoberhaupt. Fast alle befinden sich außerhalb des Hauses, als scheinbar aus dem Nichts Schüsse fallen, die die beiden Söhne, die Tochter und eine Schwiegertochter niederstrecken. Bei jedem Treffer friert das Bild kurz ein. Man hört überlaut das Quietschen einer Schaukel. Über der Kuppe des Hügels erscheint auf einem Pferd Gabbar Singh, der mit quälender Langsamkeit seine Rache mit der Erschießung des Enkels vollendet. Thakur reitet, nachdem er die Leichen gesehen hat, sofort los, um sich zu rächen, wird aber von der Bande gefangen genommen. Gabbar spottet über ihn und schlägt ihm, damit er sich unfähig und in Schande für den Rest seines Lebens der Geschehnisse erinnern muss, beide Arme ab.

In diesem Moment verliert der sich erinnernde Thakur seinen Umhang und vor Veeru, Jai und dem ganzen Dorf steht ein Mann, dessen Arme kurz unterhalb der Schultern enden, so dass die Ärmel nutzlos an ihm herab hängen. Nach einem Moment der allseitigen Bestürzung hängt seine Schwiegertochter, die Frau in Weiß, ihm den Umhang wieder um.

Thakur verlässt wortlos den Platz. An dieser Stelle kündigt der Schriftzug „Intermission“ die für jeden Film im indischen Kino obligatorische Pause an.

Zu Beginn des zweiten Teils sieht man, wie ein Polizist sich die Aussage eines Dorfbewohners zu den vergangenen Vorfällen mit dessen Daumenabdruck unterzeichnen lässt. Thakur, der auch zugegen ist, kehrt zurück in sein Haus und trifft dort Veeru und Jai, die ihm das schon erhaltene Geld wieder geben, da sie es nicht mehr haben wollen. Sie würden sowieso die Belohnung bekommen, wenn sie den toten Gabbar der Polizei übergeben. Thakur lässt sich von ihnen jedoch das Versprechen geben, dass sie ihm den Verbrecher auf jeden Fall lebend übergeben werden.

Von einem Schmied erfahren die drei, dass Gabbar sich in der Nähe eines benachbarten Dorfes mit einem Waffenhändler treffen wird. Und wie angekündigt findet sich Gabbar im Zeltlager des Waffenhändlers Hira ein. Es ist Nacht, die Musik spielt, und eine freizügig gekleidete Frau umtanzt das Feuer. Im Schutz der Dunkelheit nähern sich Veeru und Jai und bringen eine Sprengladung an. Die Explosion zerstört fast die gesamten Waffen. In dem sich anschließenden Tumult wird Jai von einer Kugel am Arm getroffen, während Gabbar entkommen kann. An der Bestürzung von Thakurs verwitweter Schwiegertochter angesichts des verletzt zurückkehrenden Jai kann man erkennen, wie viel ihr an dem Fremden liegt.

In der nächsten Einstellung sieht man, wie Basanti sich zum Tempel begibt, um dort dafür zu beten, dass sie einen guten Mann bekommt. Veeru, der versteckt der Gottesstatue eine Stimme gibt, erzählt der auf Grund des scheinbaren Wunders staunenden und irritierten Basanti, dass sie ihn heiraten solle. Mit Hilfe von Jai kann das Mädchen den Schwindel jedoch durchschauen und ist furchtbar wütend, dass Veeru glaubt, sie könne so dumm sein, auf einen solchen Trick herein zu fallen. So fährt sie mit ihrer Kutsche von dannen. Die sich anschließende Fahrt dient dazu, einen weiteren Song in Szene zu setzen. Veeru, der von seiner Liebe singt, erscheint zuerst unterhalb der Kutsche hängend und dann, obwohl Basanti ihn mehrmals aus dem Fahrzeug wirft, auf verschiedenste Weise immer wieder. In komisch zäher Manier wirbt er um seine Angebotete, die ihm am Ende die Zügel übergibt und sich an seine Schulter schmiegt.

Jai erhält von Veeru die Aufgabe, bei Basantis Tante für ihn um die Hand ihrer Nichte anzuhalten. Die alte Dame ist einer Heirat alles andere als abgeneigt. Da Jai seinen Freund jedoch als arbeitslosen Spieler, Al-

koholiker und Bordellbesucher darstellt, ist es kein Wunder, dass er die erwünschte Zusage nicht erhält. Die Folge dieser Absage ist ein vollkommen betrunkenen Veeru, der vom Wasserhochbehälter des Dorfes in den Tod springen will. Am Ende des tragikomischen Auftritts, zu dem sich die gesamte Dorfbevölkerung versammelt hat, willigen sowohl Basanti als auch ihre Tante in die Hochzeit ein.

Als der junge und schüchterne Ahmed, der Sohn des Blinden, das Dorf verlässt, um eine Arbeit in der Stadt anzutreten, wird er von Gabbar grausam getötet. Allen im Dorf mit dem Tode drohend, fordert er die Auslieferung der beiden Söldner. Es entzündet sich eine hitzige Diskussion unter den Dorfbewohnern, die Angst haben und Thakur beschuldigen, für all dieses Unglück verantwortlich zu sein. Die hitzige Auseinandersetzung, in deren Verlauf Veeru und Jai anbieten, sich ausliefern zu lassen, endet erst, als der vom Schmerz gebeugte Alte verkündet, dass er traurig sei, nicht noch mehr Söhne zu haben, die sich für das Dorf opfern können. Als er, dem Ruf des Muezzins folgend, geht, lässt er eine betroffene und schweigende Menge zurück.

Als vier von Gabbars Banditen an die Stelle der geforderten Auslieferung kommen, finden sie zwei auf dem Bauch liegende Männer, auf denen ein Brief mit der Nachricht liegt, dass für jeden Dorfbewohner vier der Verbrecher sterben werden. Als die Bewaffneten noch über diese Drohung nachdenken, drehen sich die für tot gehaltenen, bei denen es sich um Veeru und Jai handelt, um und erschießen die um sie Stehenden bis auf einen. Gabbar versteht dies als Herausforderung und kündigt grausame Rache an.

Die nächste Szene zeigt Thakur, der sich von einem Schuhmacher ein Paar mit nagelbesetzten Sohlen anfertigen lässt. Auf der anderen Seite des Anwesens fängt derweil Jai ein Lämmchen für die stets weiß gekleidete Schwiegertochter ein, die ihm dafür ein wortloses Lächeln schenkt. In einem Gespräch, das in eine Rückblende mündet, erinnert sich Thakurs Hausvorsteher Ramlal, was für ein ausgelassenes und fröhliches Mädchen sie früher war. Am Abend, als sie die Lichter löscht, sitzt Jai noch vor dem Haus und spielt Mundharmonika.

Am nächsten Morgen eröffnet Jai Veeru, dass er heiraten will. Veeru ist jedoch sichtlich bestürzt, als er hört, dass Radha, die Frau in Weiß, die Erwählte seines Freundes ist. Eine Bestürzung, die daher rührt, dass es eine zweite Heirat für Witwen im traditionellen Hinduismus nicht gibt. Die nächste Einstellung zeigt Thakur, der die Reise zu Radhas Vater auf sich nimmt, um mit diesem zu reden und eine so ungewöhnliche

Hochzeit zu rechtfertigen. Trotz seiner Skepsis überlässt Radhas Vater die Entscheidung Thakur. Radha sei jetzt seine Tochter.

Jai wartet derzeit nervös im Dorf auf die Entscheidung. Er und Veeru fangen an, von ihrer Zukunft zu träumen. Sie möchten in diesem Ort bleiben, sich von dem Geld, das sie erhalten werden, Land kaufen und mit ihren Frauen viele Kindern haben. Am Ende des Gespräches fällt Veeru ein, dass er sich eigentlich vor einiger Zeit mit Basanti am See treffen wollte.

Zum Bild der wartenden Basanti im Wasser gesellen sich plötzlich die Spiegelungen von vier Reitern. Geistesgegenwärtig ergreift das Mädchen mit seiner Kutsche die Flucht. Nach einer langen Verfolgung führt schließlich ein Radbruch zum Umschlagen der Kutsche. Veeru erfährt unterdessen von einem Ziegenhirten, dass seine zukünftige Frau in Bedrängnis ist. Als er ihr nachreitet, gerät er in einen Hinterhalt, wird überwältigt und zu Gabbar gebracht. Zwischen zwei Pfeilern festgebunden, muss er ohnmächtig vor Wut mit ansehen, wie der Räuberhauptmann Basanti dazu zwingt, für ihn zu tanzen. Er lässt einen seiner Männer auf Veeru anlegen und sagt Basanti, dass ihr Geliebter nur so lange leben wird, wie sie tanzt.



Gabbar Singh (Amjad Khan) droht Basanti (Hema Malini), dass ihr Geliebter Veeru nur so lange leben werde, wie sie für ihn und seine Männer tanzt.

Die von der sengenden Sonne geschwächte Basanti tanzt unter den gierigen Blicken der Gesetzlosen. Um den Tanz für ihn noch reizvoller zu

machen, lässt Gabbar Glasflaschen um das barfußige Mädchen herum zertrümmern. Immer wieder auf den Mann mit dem Gewehr blickend, tanzt die schon kurz später stark blutende Basanti weiter, um schließlich vor Veerus Füßen zusammen zu brechen. Der dann fallende Schuss trifft jedoch nicht den Gefesselten, sondern streckt den Schützen nieder. Jai erscheint auf einem Felsblock und ermöglicht seinen Freunden die Flucht. Sobald die drei auf den Pferden sitzen, schickt Gabbar ihnen seine Männer hinterher. An einer Brücke kommt es zum Showdown. Der angeschossene Jai und Veeru streiten sich darüber, wer Basanti in Sicherheit bringen soll. Jai holt am Ende die Münze hervor und sagt, dass bei Kopf er bleiben werde. Da genau dies passiert, übergibt Veeru seinem Freund sein Gewehr und seine Munition und bringt Basanti mit dem noch verbliebenen Pferd ins Dorf.

Dem schwer getroffenen und unter starken Schmerzen leidenden Jai gelingt es, fast alle der Angreifer zu töten und auch die letzten noch mit einer eigentlich für ihn gedachten Sprengladung in die Flucht zu schlagen. Der mit Verstärkung zurückkehrende Veeru findet seinen sterbenden Freund und versucht ihm zu erzählen, dass alles gut werde. Als Jais Hände kraftlos auf den Boden sinken, entdeckt Veeru darin die Münze, die ihnen so viele Entscheidungen abgenommen hat. Als er sie näher betrachtet stellt er fest, dass sie auf beiden Seiten Kopf zeigt und somit sein Freund sich wissentlich für ihn geopfert hat.

Veeru schwört bei Jais Blut Rache, springt auf ein Pferd und fällt wie eine Naturgewalt über Gabbar und seine Männer her. Als nur noch er und Gabbar übrig sind, hält Thakur ihn davon ab, diesen zu erwürgen. Veeru lässt erst von seinem Opfer ab, als Thakur ihn daran erinnert, dass Jai ihm versprochen hatte, dass sie ihm den Verbrecher lebend übergeben würden. Immer noch rasend vor Wut, aber um der Ehre seines Freundes willen, fügt er sich in dessen Ehrenwort. Wieder auf die Füße gekommen verhöhnt Gabbar den ehemaligen Polizeioffizier, der ihm jedoch zuerst mit den Nagelschuhen die Arme zertrümmert und ihn dann an der gleichen Stelle, an der er einst seine Arme verlor tötet. Als Veeru dem erschöpften Thakur in seinen Umhang hilft, bricht aus diesem der ganze Schmerz seines zerstörten Lebens hervor. Veeru nimmt den von Tränen geschüttelten Mann in den Arm, während er selbst in tiefer Trauer vor sich hin starrt.

Vor einem zartblauen Abendhimmel sieht man, wie die Menschen aus dem Dorf den brennenden Holzstapel umstehen, der Jais sterbliche Überreste in Rauch und Asche aufgehen lässt. Anfangs hört man die Mundharmonikamelodie, die Jai gespielt hat, die gleitend in symphoni-

sche Klänge übergeht. Die Kamera schwenkt langsam zum Anwesen Thakurs, wo Radha am einzigen offenen Fenster steht. Nach einer Weile schließt sie langsam die Fensterläden, so, als ob sie Abschied von der Welt nehmen würde.

Die abschließende Szene zeigt Veeru, der mit einem Gesicht, in das sich der Verlust seines Freundes tief eingegraben hat, einen Zug besteigt. Der Wagon ist leer bis auf eine Person: Basanti. Beide schauen sich an, wobei ein übergluckliches Lächeln auf Veerus Gesicht erscheint. Sie fallen sich wortlos in die Arme. Die letzte Einstellung zeigt Thakur, der dem abfahrenden Zug hinterher blickt.

Der Erfolg von SHOLAY wird immer wieder in Zusammenhang gebracht mit der politischen Situation Indiens zur Zeit von dessen Erscheinen. Die Euphorie der jungen Jahre der Republik war 1975 schon lange Vergangenheit. Auf Grund von turbulenten und für sie unvorteilhaften Entwicklungen verhängte Indira Gandhi in diesem Jahr den Ausnahmezustand, der erst nach 15 Monaten wieder beendet wurde. Faktisch wurde für diese Zeitspanne die Demokratie in Indien abgeschafft.

Dass der Publikumserfolg von SHOLAY mit diesen gesellschaftlichen Entwicklungen in Zusammenhang gebracht wird, mag auf den ersten Blick überraschen. Angesichts der Stimmungslage, die in der Bevölkerung herrschte, ist es jedoch gut nachvollziehbar, warum ausgerechnet dieser Film der Gemütslage der indischen Nation so gut entsprach. Die Hoffnung auf eine gerechte Gesellschaft war von der Politik enttäuscht worden – die alles zum Guten wendende Hand von Oben hatte sich als machtlos beziehungsweise selbststüchtig erwiesen. In dieser Situation, in der sich ein großer Teil der Bürger des Staates Indien von diesem verlassen fühlte, bot die Geschichte von Veeru und Jai die Möglichkeit für drei Stunden in eine Welt einzutauchen, in der Gerechtigkeit mehr war als ein kraftloses Bekenntnis.

Zum Erfolg des Films haben jedoch nicht nur dessen Helden sondern auch ihr Gegenspieler, die Figur des Gabbar Singh, beigetragen. Mit ihm erschien das Böse in einer neuen, zeitgemäßen Form auf der Leinwand. Nicht mehr die schon aus dem traditionellen Theater bekannten geweiteten Augen und der buschige Schnurbart waren hier die Insignien des Schufts. Gabbar Singhs Markenzeichen waren, neben seiner Armeebekleidung, sein Zynismus und seine absolute Unberechenbarkeit. Wie wichtig diese Figur für den Erfolg des Films war wird auch daran deutlich, dass Darsteller Amjad Khan in der Folge zu einer der begehrtesten Werbegestalten Indiens wurde.

SHOLAY, den man kurz als indisierten Western bezeichnen kann – was dezidiert in der Absicht der produzierenden Sippy-Brüder lag – ist eine Geschichte über Verbrechen, Mut, Ehre, Rache und Gerechtigkeit, die genau zu dem Zeitpunkt auf der Leinwand erschien, als die Zeit reif für sie war. Filmhistorisch steht dieses Werk, zusammen mit anderen Filmen, am Anfang einer eineinhalb Jahrzehnte andauernden Welle der Gewalt im indischen Kino. Bis zum Beginn der 90er und den damit einhergehenden gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen, wurden die Leinwände des Subkontinents von Filmen dominiert, die wieder und wieder von Rache handelten. Keiner der in diesem Zeitraum entstandenen Filme kann es jedoch mit dem Ausnahmestatus und der Popularität von SHOLAY aufnehmen.

RANGEELA – Gesang und Tanz

RANGEELA (Die Farbenprächtige, Ram Gopal Varma, 1995) ist ein unbeschwerter Film, der eine Geschichte über das Erwachsenwerden erzählt. Tradition und kulturelles Erbe treten hier zurück hinter dem Streben, im eigenen Leben glücklich zu werden. Millis Familie steht in keinerlei autoritärem Verhältnis zu ihrer Tochter. Die Eltern begleiten ihre Tochter vielmehr auf ihrem Lebensweg, wobei der Vater als liebenswürdig, aber letztlich als Witzfigur dargestellt wird. Milli ist es, die die Entscheidungen in ihrem Leben trifft, wobei sie jedoch einzig und allein ihren Traum von der Karriere beim Film verfolgt. In ihrem Verhalten den zwei Männern gegenüber, die sie begehren, ist sie von vollkommener Ahnungslosigkeit und Naivität und außer Stande, die eigentlich eindeutigen Zeichen zu lesen.

Diese Naivität ist jedoch vollkommen konträr zu Millis Erscheinen in den Gesangs- und Tanzsequenzen. Hier ist sie die Frau, die um ihre Anziehung weiß, mit dieser Kraft spielt und es sichtlich genießt, begehrt zu werden. Diese Teile sind es auch, in denen der Film seinen Namen, der ‚die Farbenprächtige‘ bedeutet, rechtfertigt. Teilweise im Sekundenrhythmus wechseln die Kostümierungen und Drehorte. Dabei sind die einzelnen Musiknummern schlüssig in das Handlungsgeschehen eingebettet – sowohl musikalisch, als auch mit Blick auf die Lyrik der Texte. Sie sind es, die die lebensfrohe Stimmung Millis, aber auch die Wünsche und Hoffnungen der männlichen Hauptfiguren emotional packend in Szene setzen. Nicht zuletzt auf Grund der so positiven Grundstimmung des Werkes handelt es sich um das, was gemeinhin als ‚family film‘ bezeichnet

net wird, ein Vergnügen für die ganze Familie, vom Kind bis zu den Großeltern.

Der Film beginnt mit einer langen Tanzsequenz von Milli (Urmila Matondkar), der weiblichen Hauptfigur. Erst durch die gegen Ende aus dem Off ertönende Stimme der Mutter und die plötzlich im Bett hochfahrende Akteurin wird klar, dass die diversen Orte und Tänzer nicht mehr als ein Traum waren. Millis großer Traum ist es, ein Kinostar zu werden. Im Rahmen einer Film-im-Film-Handlung greift RANGEELA diesen Traum, den Millionen junge indische Menschen beiderlei Geschlechts teilen, auf. Milli ist Tänzerin und arbeitet am Set eines Films, dessen männliche Hauptrolle mit dem wortkargen Star Kamal (Jackie Shroff) besetzt ist.

In einer Menschenmenge vor einem ausverkauften Kino wird die dritte zentrale Person eingeführt: Munna (Aamir Khan), ein etwas rauer, aber herzensguter junger Mann aus Millis Nachbarschaft. Munna verdient sein Geld als Schwarzmarkthändler von Kinokarten. Da es sich dabei um eine illegale Tätigkeit handelt, ist der plötzlich auftauchende Polizist daran interessiert, ihm genau diese Straftat nachzuweisen. In einer kühn-dreisten Aktion lagert Munna sein Kontingent an Karten auf dem Baretts des Beamten zwischen, während dieser ihn untersucht. Gleichzeitig beklagt er sich lauthals über die Ungerechtigkeit der Behörden, unter der immer nur die einfachen und rechtschaffenden Leute zu leiden haben.



Munna (Aamir Khan), der vom Verkauf von Kinokarten auf dem Schwarzmarkt lebt, wird von einem Polizisten gefilzt.

Nach diesem Vorfall treffen Munna und sein Freund Pakia Milli auf ihrem Weg nach Hause. Munna ist der festen Überzeugung, dass die Arbeit

beim Film nicht das Richtige für sie ist. Als Reaktion auf diese Zweifel an ihrer Tätigkeit kommt es zu einem Lied, in dem sich die beiden ihre unterschiedlichen Lebensauffassungen vorhalten: Milli ein diszipliniertes Arbeiten mit Zielen wie Auto, Haus und einer besseren Zukunft und Munna ein genussvolles Leben ohne Zwänge. Als Milli zu Hause bei Mutter, Vater und Bruder ankommt wird klar, dass Munna gewissermaßen zur Familie gehört, obwohl keine Verwandtschaft besteht. Gleichzeitig wird offensichtlich, dass Munna und Milli immer streiten, obwohl sie sich mögen. Dabei ist es Munnas Part, sich beständig wie ein großes angeberisches Kind zu verhalten, das aber gleichzeitig nicht verstehen kann, was es an seiner Art und Weise auszusetzen gibt.

Bei einem gemeinsamen Kinobesuch platziert Munna seine Füße so herausfordernd auf der Rückenlehne seines Vordermannes, dass es zu einer tätlichen Auseinandersetzung kommt und er und Milli das Kino verlassen müssen. Später entschuldigt er sich dafür bei Milli, die nachts im Filmstudio am Üben ist. Zuerst führt sie Munna tanzend und singend die Möglichkeiten des Studios vor, dann sieht man beide in unterschiedlichsten Ausstattungen an so verschiedenen Orten wie einer Fabrik, im Urwald, auf Felsen und schließlich auf einem fliegenden Sofa über New York.

Allein mit seinem Freund Pakia am Strand eröffnet Munna diesem, dass er Milli heiraten will. Sein Versuch, Milli beim Besuch eines Freizeitparks seine Liebe zu gestehen und ihr einen Heiratsantrag zu machen, scheitert. Im entscheidenden Moment bringt er die Worte nicht über die Lippen.

Als die zickige Hauptdarstellerin des Films ausfällt, wird Milli von Kamal, der sie am Strand hat tanzen sehen, als Ersatz vorgeschlagen. Bei den Probeaufnahmen ist sie wie gelähmt. Weil der einflussreiche Star sich für sie einsetzt, erhält sie jedoch für den nächsten Tag eine weitere Chance. Am Abend erscheint sie fast in Panik bei Munna, der ihr nach anfänglichen Irritationen hilft ihren Text zu lernen – einen dramatischen Liebesdialog.

Der nächste Tag wird für Milli ein triumphaler Erfolg und macht sie zur neuen Hauptdarstellerin des Films. Munna, der zur Feier des Tages am Abend mit Milli ausgehen will, erfährt jedoch zu seiner Überraschung, dass sie bereits eine Einladung von Kamal angenommen hat. Auf einer Filmparty lernt sie zum ersten Mal die für sie bis jetzt so ferne Glitzerwelt der Filmgrößen näher kennen und muss feststellen, dass ihr Förderer Kamal zwar ein Star, aber doch ein sehr einsamer Mensch ist.

Am nächsten Tag erscheint ein schreiend gelb gekleideter Munna mit einem geliehenen Auto und lädt Milli zur Feier seines Geburtstags in ein großes Hotel ein. Obwohl er so tut, als würde er beständig dort ein und aus gehen, wird klar, dass er nicht die geringste Ahnung hat, wie man sich dort verhält. Zufällig erscheint Kamal, der Milli anbietet, ihn zu einem berühmten Regisseur zu begleiten. Munna bleibt allein und deplaziert zurück.

Milli, die nicht die leiseste Ahnung hat, was ihr Freund für sie empfindet, versöhnt sich am nächsten Tag wieder mit dem griesgrämig in seinem Zimmer sitzenden Munna. Später am gleichen Tag bei einem Besuch auf dem entlegenen Grundstück ihres Filmpartners Kamal erfährt sie, warum dieser so zurückgezogen und in sich gekehrt lebt. Im Freudentaumel seines ersten großen Filmerfolges hatte er einen Autounfall, bei dem die Frau, die er liebte und heiraten wollte, starb.

Die Dreharbeiten für den Film-im-Film, der ebenfalls Rangeela heißt, schreiten voran. Ein Handlungsstrang, der an Hand des Regisseurs die Selbstverliebtheit und den Größenwahn der Filmbranche persifliert. Schon durch die Kleidung und die schwarze Baseballkappe an Steven Spielberg erinnernd, redet der Kopf des gezeigten Filmteams beständig davon, dass das indische Kino nicht das Maß für seine Werke sein könne. Spielberg oder Scorsese, das wären seine Vergleichsmaßstäbe. Sein Wunsch, nach Hollywood zu gehen, steht jedoch in krassem Gegensatz zu der Plan- und Hilflosigkeit, die dieser Regisseur im Umgang mit Technik und Menschen an den Tag legt. Im Verlauf des Drehtages prügelt sich Kamal mit einem Zuschauer, der Milli verbal unsittlich belästigt, und bringt sie am Abend nach Hause.

Ein Schnitt zeigt den im Dunkeln mit einer Flasche Schnaps in der Hand durch die Straßen laufenden Munna, der seinem Liebeskummer freie Bahn lässt. In einem Lied erzählt er von dem Dilemma, in dem er steckt, Milli zwar abgöttisch zu lieben, aber nicht den Mut zu haben, es ihr zu sagen. In einem sich anschließenden Gespräch mit Millis Vater rät dieser ihm, ohne zu wissen, um was es geht, Herzensangelegenheiten niemals zu verzögern. Im Gegenzug sieht man Kamal, der euphorisch durch seine Wohnung springt, weil er in Milli die Frau gefunden zu haben glaubt, die seinem Leben wieder einen Sinn gibt.

Am nächsten Morgen, als Munna bei Milli erscheint, ist diese zusammen mit dem ganzen Drehteam nach Goa aufgebrochen. In der sich anschließenden Tanzszene sieht man Milli und Kamal in Mitten romantischer Natur, wobei die Einstellungen zwischen Strand und Bergwelt hin und her wechseln. Die erotische Spannung, die dabei zwischen den zwei

Akteuren herrscht, ist so groß, dass der scheinbar unvermeidliche Kuss immer wieder nur durch ein Abwenden des Kopfes vermieden werden kann. Dabei stellt sich am Ende dieser Sequenz heraus, dass es sich um einen Teil des entstehenden Films handelt. Das gesamte Team ist von seinem Leinwandliebespaar begeistert. Munna, der am Drehort erscheint und am Abend die Chance nutzen will, Milli seine Liebe zu gestehen, bringt erneut kein Wort über die Lippen, als er sehen muss, dass der Ring, den er für Milli gekauft hat, schäbig wirkt gegenüber dem Collier, das Kamal ihr geschenkt hat. Auf der Feier am Abend anlässlich ihres Geburtstages stellt Milli fest, dass Munna unerklärlicher Weise verschwunden ist.



Milli (Urmila Matondka) in einer Film im Film Tanz- und Gesangsszene mit ihrem Partner und Bewunderer Kamal (Jackie Shroff).

Wieder zu Hause ist Munna unfähig, seinem Freund Pakia zu erzählen, was sich ereignet hat. Eine zwischen romantischer Liebe und einsamer Frustration changierende Musiksequenz zeigt abwechselnd Milli und Kamal als harmonisches Paar und Munna als einsam Trauernden, der seinen Blick über ein aufgewühltes Meer schweifen lässt.

Während Munna noch weiter verzweifelt, als er seine Milli zusammen mit dem Filmstar als dramatisch in Szene gesetztes Paar auf einer Filmzeitschrift sehen muss, schmiedet Kamal Hochzeitspläne. Seine Wünsche und sein Verlangen finden in einem Song ihren Ausdruck, der ihn und seine Traumfrau vor der lebensfeindlichen Schönheit einer Wüste inszeniert. Als er dann aber die Chance hat, Milli die entscheidende Frage zu stellen, bringt auch er kein Wort über die Lippen. Und wieder

ist Milli nicht im Stande auch nur zu erahnen, was ihr männliches Gegenüber zu sagen beabsichtigt.

Bei einer Probevorführung des Filmes, zu der Milli Munna und Pakia eingeladen hat, müssen die beiden das Kino wieder verlassen, um Platz für wichtigere Gäste zu machen, eine Demütigung der Freunde, die Milli nicht verhindert. Der sonst so leicht aufbrausende Munna bringt kaum noch ein Wort hervor. Später am Abend entschuldigt sich Milli bei ihm und lädt ihn ein, bei der Premiere des Films in zwei Tagen dabei zu sein.

Die nächste Einstellung zeigt den Schriftzug ‚Rangeela‘ als brennende Feuerwerksbuchstaben. Das Premierenkino ist bis auf den letzten Sitz besetzt. Ihre Familie bringt Milli einen Brief von Munna mit, der sich sehr komisch benommen habe. Erst nach dem Film, der vom Publikum mit tosendem Applaus gefeiert wird, kommt sie zum Lesen. Man sieht den Brief und hört Munnas Stimme, der Milli in diesen Zeilen endlich seine Liebe gesteht. Gleichzeitig verabschiedet er sich aber auch von ihr. Da er es aber nicht ertragen würde, sie mit einem anderen Mann zu sehen, würde er die Stadt verlassen.

Nach einigen Sekunden der Erstarrung verlässt Milli mit wehen-dem Abendkleid das Kino. Kamal, der ihr an diesem Abend einen Heiratsantrag machen wollte, folgt ihr und muss zu seiner Bestürzung erfahren, dass nicht er es ist, dem ihr Herz gehört. Trotzdem hilft er Milli zuerst Pakia ausfindig zu machen und dann Munna einzuholen, der auf der Ladefläche eines Lastwagens den Ort seiner gescheiterten Träume hinter sich lässt. Als Munna in Verkennung der Situation nur wiederholt, dass er kein Hindernis für das Glück der beiden sein wolle, ist es Kamal, der das Wort ergreift und ihm erklärt, dass Milli ihm selbst gesagt habe, dass sie ihn, Munna, liebe. Eine Aussage, die zwar inhaltlich stimmt, aber von Milli nie gemacht wurde. Hilflös einander gegenüber stehend werfen sich Milli und Munna zuerst gegenseitig vor, nicht geredet zu haben, bis sie sich schließlich vor der aufgehenden Sonne in die Arme sinken.

Die Musikszenen aus RANGEELA sind ein Musterbeispiel für den assoziativen Charakter dieses Bestandteils indischer Filme. Ihr Ausschere-n aus der Kausalität und Stringenz der Handlung öffnet einen Gestaltungsraum, der es erlaubt Gefühle, Pläne, Stimmungen und Zukunftsvisi-onen audiovisuell zu vermitteln. Nachdem sich Munna im Filmstudio bei Milli entschuldigt hat, kommt es zu einer knapp sieben Minuten langen Musikszene. Im Verlauf dieses musikalisch vorangetriebenen Bilderbo-gens sieht man die beiden Akteure nacheinander erst im Filmstudio, dann in Felsenkulissen, im Urwald, auf einem Sofa, das über New York

schwebt, einem Fabrikgebäude, auf einem von unten erleuchteten kreisrunden Tanzboden, in Ballkleid und Abendanzug hüft hoch in einem unwirklichen Nebel, vor einem Tempel, in Mitten von Schwärze und abschließend in einem riesigen studioartigen Raum. Die choreographische Inszenierung, die stellenweise durch weitere Tänzer bereichert wird, setzt die Vertrautheit von Munna und Milli ins Bild, aber auch die Spannung, die hinter dieser gewachsenen Zusammengehörigkeit steht.

Die Gesangs- und Tanzszenen in *RANGEELA* sind das Tor zum emotionalen Kosmos des Films. Der Ausdruck der Tanzenden, die Kraft der Musik (A. R. Rahman), die Phantasie der Ausstattung und die suggestiven Wirkungen unterschiedlichster Orte sind Visualisierungen der Seelenzustände und Träume der Akteure. Was als extrovertiertes Spektakel daher kommt, ist letztendlich eine nach außen gekehrte Introspektion. Neben der Freude an eben diesem Spektakel erhalten die Zuschauer auf diese Weise einen intensiven und fast schon zwingenden Zugang zur Innenwelt der Leinwandakteure. Die Emotionalität von Tanz, Musik und Inszenierung werden genutzt, um dem Film eine partizipative Tiefe zu geben, die auf andere Weise nicht oder nur schwer zu erreichen wäre.

ROJA – Religion

ROJA (Mani Rathnam, 1992) macht, was Spielfilme immer tun: den Betrachter täuschen. Die Berglandschaften, denen man sich in diesem Werk gegenüber sieht, sind nicht Kaschmir, denn gerade der Konflikt, der hier auf die Leinwand geholt wird, macht das Drehen dort unmöglich. Die Aufnahmen wurden stattdessen in Kulu Manali und Wellington in Neuseeland gemacht.

ROJA ist ein politischer Film – ein Film, in dem es um indische Identität geht. Eine Frage, die in Indien stets aktuell war, aber im Verlauf der 80er Jahre immer drängender wurde. Kristallisationspunkt derartiger, mehr gesellschaftlich als individuell ausgerichteter Selbstbetrachtungen sind die unterschiedlichen Weltanschauungen und Religionen, die das Land in sich vereint. Die optimistische Zukunftssicht der Gründungsjahre mit ihrem Entwurf einer weitgehend säkularen, pluralistischen Gesellschaft hat ihre Tragkraft verloren. Die viereinhalb Jahrzehnte, die zwischen der Unabhängigkeit 1947 und dem Erscheinen von *ROJA* liegen, haben nicht dazu geführt, dass die verschiedenen Religionen, die in Indien koexistieren, zu einem friedlichen und konstruktiven Miteinander gefunden haben. Vielmehr gibt es eine Vielzahl von gegenseitigen Vor-

urteilen und Ressentiments, die besonders durch den politischen Aufstieg des Hindufundamentalismus an potentieller Sprengkraft gewonnen haben. Diese latente Spannung äußert sich immer wieder durch gewalttätige Zusammenstöße zwischen Hindus und Moslems. 1992, das Erscheinungsjahr von ROJA, ist in dieser Hinsicht in trauriger Weise historisch zu nennen. In der Stadt Ayodhya zerstörte ein Hindumob eine 500 Jahre alte Moschee, die auf dem vermeintlichen Geburtsort des legendären Königs Rama stand. Ziel des rasenden Pöbels war es, die Entweihung heiligen Bodens zu beenden und den Bau eines Tempels einzuleiten.

Der Film ROJA rückt auch das geschichtliche Trauma der Teilung Indiens in den Fokus. Im gleichen Jahr, in dem sich die Kolonialmacht England zurückzog, kam es zur Spaltung derer, die bis dahin gemeinsam für die Unabhängigkeit gekämpft hatten. Unversöhnlich standen sich die beiden größten weltanschaulichen Gruppen des Subkontinents, Hindus und Moslems, gegenüber. Der Graben, der die Kinder der politischen Selbstständigkeit spaltete, war so tief, dass Nehru die Teilung des Landes einleitete. Das Gebiet, das unter den Briten Indien gewesen war, zerfiel in Pakistan, Ostpakistan und Indien. Im Zuge der Vertreibungen und Wanderungen starben Millionen von Menschen. Die Moslems gingen nach Pakistan, die Hindus nach Indien. Zwischen diesen beiden Ländern befand sich das selbständige Kaschmir. Hier herrschte ein Hindu-Maharadscha über eine überwiegend muslimische Bevölkerung. Als pakistanische Freischärler in das Land einfielen, bat der Maharadscha Indien um Hilfe. Eine Hilfe, die nur unter der Voraussetzung des Beitritts zum Staate Indien gewährt wurde. Nehru kündigte zu dieser Zeit eine spätere Volksabstimmung an, in der die Bewohner Kaschmirs darüber entscheiden sollten, zu wem ihr Land gehören soll.

Sogar der gewaltsame Tod Gandhis ist ein Ergebnis dieses Religionskonfliktes. Als es darum ging, die Staatskasse zwischen den beiden neuen Staaten aufzuteilen, fastete Gandhi für eine gerechte Behandlung Pakistans. Von fundamentalistischen Hindus wurde dies als Akt des Hochverrats betrachtet – und von Nathuram Godse in das gelungene Attentat vom 30. Januar 1948 umgesetzt.

Seit diesen Tagen besteht eine latente Spannung zwischen den Religionen. Der Anteil der Hindus an der Bevölkerung ist seit dieser Zeit, in der er ca. zwei Drittel betrug, auf 84 Prozent angestiegen. Mit gegenwärtig über 100 Millionen Moslems handelt es sich bei Indien jedoch auch um den Staat mit der weltweit größten muslimischen Bevölkerung.

ROJA plädiert für ein aufgeklärtes Miteinander der Religionen. Ein eleganter Schachzug in der Dramaturgie des Films ist es, dass die ver-

schiedenen Glaubensrichtungen nicht als Gegner dargestellt werden. Es wird überhaupt nicht explizit von Religion gesprochen. Nur Kleidung und Verhalten der Akteure machen diese weltanschauliche Differenz sichtbar. Eine Differenz, die aber nicht groß genug ist, um den Rahmen der Idee Indiens und des realen Indiens zu sprengen. Die Idee dieses Landes wird als so groß und umfassend dargestellt, dass sie allen Menschen, gleich welchen Glaubens, ein friedliches und glückliches Miteinander ermöglicht und eine Zukunft verheißt.

Wie gut dieser Film in die sich scheinbar nie schließende Wunde innerindischer Zwistigkeiten getroffen hatte, beweist die Auszeichnung mit dem ‚National Integration Award‘ des Präsidenten. Anlässlich der zehnjährigen Veröffentlichung des Films erschienen in mehreren großen Zeitungen Artikel, in denen ROJA als Aufhänger benutzt wurde, um nach der Verfassung und dem Selbstbild der Nation zu fragen.

Der Film beginnt mit einem Armeeeinsatz in einem Waldgebiet, in dem sich muslimische Terroristen versteckt haben. Am Ende einer Verfolgungsjagd mit Feuergefechten und mehreren Toten gelingt es den Soldaten, den gefürchteten Terroristen Wasim Khan festzunehmen. Abblende.

Nach einem Moment der Schwärze erscheint eine südindische Landschaft im Sonnenaufgang. Musik hebt an und man sieht in verschiedensten Einstellungen, dass man sich an einem Ort befindet, an dem die Welt noch in Ordnung ist. An einem Wasserfall singt das Mädchen Roja (Madhubala) ihr Lied. Neben weiteren Impressionen des ländlichen Lebens wird man im Laufe dieses Liedes Zeuge der unschuldigen Freuden und Späße, mit denen sie ihre Tage zubringt.

Als nächstes sieht man Roja, wie sie zusammen mit ihrer kleinen Schwester die Ziegenherde auf die Straße treibt. Aus einem Versteck heraus beobachten die beiden den auf Grund dieses Hindernisses aus seinem Auto steigenden zukünftigen Mann ihrer großen Schwester. Rishi (Aravind Swamy), so heißt der Mann mit den runden Gesichtszügen, wird zu seiner großen Überraschung von der zur Braut bestimmten Lakshmi angefleht, sie nicht zu heiraten. Sie sei seit frühester Jugend in einen anderen verliebt. Vor der ganzen Familie gefragt, wie ihm seine zukünftige Frau gefalle, sagt Rishi, dass er nicht sie, sondern die Schwester, Roja, heiraten wolle. Nachdem sich die erste allgemeine Bestürzung gelegt hat, bringt die Mutter den Vater dazu, dass Lakshmi den Mann ihrer Träume heiraten darf. Im Verlauf der Doppelhochzeit ist deutlich erkennbar, dass Roja unglücklich ist. In einem Song, der zum großen Teil von alten Frauen vorgetragen wird, geht es darum, was nach

der Hochzeit kommt. Nachdem sie sich von allen verabschiedet haben, verlassen Roja und Rishi, zusammen mit dessen Mutter, die ihn begleitet hatte, das Dorf und kehren zurück in die Stadt. M. Madhava Prasad merkt zu diesem im Dorf lokalisierten Handlungsabschnitt an, dass man die darin gezeigten Vorgänge als „hochkomprimierte Form der feudalen Familienromanze beschreiben kann.“³⁹



Roja (Madhubala) wird ungefragt mit dem ursprünglich für ihre Schwester bestimmten Mann verheiratet.

Roja ist in der Stadt, obwohl sich ihr Mann und dessen Mutter größte Mühe geben, wortkarg und unglücklich. Erst bei einer Aussprache am Strand bricht aus ihr hervor, dass sie glaubt auf unrechte Weise den Platz ihrer Schwester einzunehmen, die ihr nie im Leben wird verzeihen können. Erst als der ansonsten stets sehr sanfte Rishi ihr rüde ins Wort fällt, gelingt es ihm, den aufgestauten Zornesausbruch seiner Frau zu stoppen und ihr zu erzählen, was wirklich passiert ist. Nach einem Telefongespräch mit ihrer Schwester sieht Roja ihren Mann mit anderen Augen und entschuldigt sich bei ihm, hinzufügend, dass ihre Schwester gesagt habe, sie solle ihn wie einen Gott behandeln.

In diesem Moment wird Rishi ins Krankenhaus gerufen. Sein Chef ist eingeliefert worden und beauftragt ihn damit, einen Militärauftrag in Kaschmir zu übernehmen. Mit Hilfe ihrer Schwiegermutter gelingt es Roja, ihren von ihr enttäuschten Mann dazu zu bringen, sie auf diese Reise mitzunehmen.

Nachdem man eine Einheit und Fahrzeuge der indischen Arme, muslimische Rebellen und zwei Explosionen gesehen hat, landet das Flugzeug mit Rishi und Roja. Eine Ankunft, die jedoch nicht nur vom

39 Prasad, M. Madhava: *Ideology of the Hindi Film*, Delhi 1998, S. 226.

Militär, das die beiden abholt, beachtet wird. Als Roja ihren Mann im Auto fragt, warum die Straßen so verlassen sind, erklärt Rishi ihr, dass es sich um eine Ausgangssperre handelt, die dazu dient, die Aktivitäten von Terroristen besser kontrollieren zu können. Zum ersten Mal ergreift Roja den Arm ihres Mannes und kuschelt sich an ihn.

Als nächstes sieht man ein paar finstere Gestalten, die ein Foto Rishis betrachten, während dieser anderenorts vor einem Computer sitzt und sich darum bemüht, im Auftrag des Militärs einen Code zu knacken.

Kurz darauf führt er seine Frau, der er die Augen zuhält, durch einen Wald. Als er ihr den Blick frei gibt, reckt sich vor ihnen der Himalaja dem Himmel entgegen, während zu ihren Füßen das erste Schneefeld beginnt. Roja ist fasziniert und beide beginnen ein Liebeslied zu singen. Man sieht, wie Rishi und Roja in der Weite der Bergwelt mehr und mehr zusammen finden. Schließlich sieht man die beiden zärtlich miteinander im Bett. Dabei bleiben sie jedoch züchtig bedeckt und der Kuss auf ihre Stirn kaum mehr als eine Andeutung.

Am nächsten Morgen geht Roja zum Tempel. Rishi, der erst später aufwacht, sucht seine Frau und wird, als er sie findet, vor deren Augen von Terroristen entführt. Kurz darauf versucht Roja, die außer sich vor Aufregung ist, einigen Polizisten zu erklären, was passiert ist.

Eine Kamerafahrt zeigt ein Bergdorf, das von etlichen schwer bewaffneten Männern bewacht wird. Hier, im Dachgeschoss eines Hauses, wird Rishi festgehalten. Ein Mädchen stellt ihm etwas zu Essen hin und löst wortlos seine Fesseln. Dafür erhält sie von ihrem eigenen Bruder, als dieser mit einigen anderen Männern die Szene betritt, einen Schlag ins Gesicht. Rishi fordert die Terroristen auf, sie sollten ihre Forderungen nennen. Die Antwort ist ‚Unabhängigkeit‘. Es folgt eine kurze flammende Rede, die das Ende der Sklaverei fordert.

Ihrer Schwiegermutter sagt Roja telefonisch, dass sie sich um alles kümmern werde. Mit einer Zeitung, die als Titelbild ihren Mann in der Hand der Terroristen zeigt, wendet sie sich an Chajoo, einen windigen Handleser, den sie am Tempel kennen gelernt hat. Nur widerwillig liest er ihr vor, dass die Kidnapper damit drohen, ihren Mann Stück für Stück zurück zu schicken, wenn Wasim Kahn nicht frei gelassen wird.

Als Roja sich erneut an die Polizei wendet, wird ihr erklärt, dass dieser Fall Angelegenheit des Militärs sei. Roja, die derartige Kompetenzverwirrungen nicht verstehen kann, setzt sich auf einen Stuhl in der Polizeistation und verkündet, dass sie erst gehen werde, wenn sie mit Colonel Rayappa, dem zuständigen Offizier der Armee, gesprochen habe.

Rishi nimmt im Kreis seiner Entführer und Bewacher das Abendessen ein. Als diese ihm erklären, was sie vorhaben, sagt er ihnen, dass dieser Plan, auch wenn es seinen Tod bedeuten sollte, nicht funktionieren werde. Auf den Vorwurf des Anführers (Pankaj Kapoor) übertrieben stolz zu sein entgegnet er, dass er lediglich ein Patriot sei.

Mitten in der Nacht erscheint der Colonel bei Roja, die auf ihrem Stuhl in der Polizeistation ausgeharrt hat. Als sie fast hysterisch fordert, dass sie ihren Mann wiederhaben will und dass man doch diesen Wasim Kahn freilassen solle, fährt sie der Offizier an, dass sie nicht nur an sich sondern auch an ihr Land denken solle. Nach einer Reihe weiterer patriotischer Vorwürfe und Appelle fragt Roja, ob er einem Minister das Gleiche sagen würde. Sie werde auf jeden Fall so lange in Kaschmir bleiben, bis ihr Mann wieder bei ihr ist.

Sie kehrt ins Hotel zurück, und man sieht eine Rückblende auf den glücklichen Moment, in dem Rishi ihr sagt, dass er sie liebt.

Rishi, der eine Tonbandbotschaft sprechen soll, wiederholt, obwohl er zusammengeschlagen wird immer wieder *Jaihind* (Heil Indien). Wieder in seinem Gefängnis singt er ein Liebeslied an seine Frau. Dabei sieht man abwechselnd ihn mit gefesselten Händen vor einem Gitterfenster, durch das Tageslicht in sein Gefängnis fällt, und ihn und seine Frau zusammen und glücklich inmitten großartiger Natur.

Als Roja mit Chajoo, der inzwischen zu ihrem Helfer geworden ist, Wasim Kahn besucht, trifft sie auf einen Fanatiker, der für das Ziel der Unabhängigkeit Kaschmirs bereit ist alles zu tun.

Rishi unternimmt einen Fluchtversuch, der scheitert. Der Anführer der Terroristen schwört, dass er ihn töten wird, wenn er noch einmal versucht zu fliehen. Die Durchsuchung des Dorfes kurze Zeit später durch das Militär bleibt ergebnislos, da die Geiselnnehmer weiter in die Berge geflohen sind. Dabei kreisen die Gespräche zwischen Rishi und dem Kopf seiner Bewacher beständig um die Moral des Freiheitskampfes der offensichtlich muslimischen Rebellen. Als über die Zeitungen bekannt wird, dass die Regierung der Forderung der Entführer nicht nachgeben wird, verbrennt einer der Unabhängigkeitskämpfer demonstrativ eine indische Fahne. Rishi löscht die Flammen mit seinem eigenen Körper, fängt selbst Feuer und wird von den enttäuschten Entführern zusammen geschlagen. Diese Szene ist mit einem dramatischen Lied unterlegt, dessen Text davon handelt, dass Indien ein unteilbares Ganzes ist.

Auf der Suche nach ihrem Mann muss Roja einen Toten identifizieren, der sich zu ihrer Erleichterung als Fremder erweist. Es gelingt ihr, den Besuch eines Ministers in der Stadt auszunutzen, um diesem persön-

lich ihr Anliegen vorzutragen. In den Abendnachrichten wird berichtet, dass eine Gruppe von 15 jungen Männern bei der Überquerung der Grenze von Grenzsoldaten der anderen Seite erschossen wurde. Unter ihnen befand sich auch der jüngere Bruder des Anführers der Entführer. Rishi spricht diesem sein Mitgefühl aus und versichert ihm, dass sein Bruder unschuldig war und ein solches Ende nicht verdient hat. Liyaqat, so der Name des Mannes, der sich nun schon seit längerem mit unverhülltem Gesicht zeigt, hadert mit dem Schicksal, während Rishi ihn auffordert, den Weg des Friedens zu gehen.



Der gefesselte Rishi (Aravind Swamy) löscht eine von einem Terroristen angezündete Indienfahne mit seinem Körper.

Wenig später erscheint Colonel Rayappa bei Roja und teilt ihr mit, dass die Regierung Wasim Kahn frei lässt und ihr Mann in Kürze frei kommen wird. Der Militär, dem man seine Bitterkeit ansehen kann, erklärt, dass er an all die Männer denkt, die durch diesen Terroristen gestorben sind und noch durch ihn sterben werden.

Die Austauschaktion schlägt jedoch fehl, da die Terroristen an der vereinbarten Brücke nur die Kleider Rishis aus dem Auto werfen. Die nächste Szene zeigt, wie der Chef der Entführer seine Schwester ohrfeigt. Ein Schnitt auf den fliehenden Rishi macht deutlich, dass sie ihn hat entkommen lassen. Von etlichen bewaffneten Männern verfolgt, versucht Rishi talwärts durch den Schnee zu entkommen. Kurz vor einem Staudamm, auf dessen anderer Seite das Militär wartet, wird Rishi von Liyaqat gestellt. Für einen Moment stehen sich die beiden geschundenen Männer gegenüber, dann lässt Liyaqat seinen Gefangenen gehen. Vor der Kulisse des von der Staumauer herabströmenden Wassers sinken sich Roja und ihr Mann in die Arme.

Nach der Einblendung des Namens des Regisseurs Mani Ratnam erfolgt eine musikalische und visuelle Reprise des Films. Es werden noch einmal die Schlüsselmomente gezeigt, wobei diese Abfolge in der Szene gipfelt, in der Rishi die Flammen der brennenden indischen Fahne mit seinem eigenen Körper erstickt. Der Text der Musik im Hintergrund kündigt davon, dass sowohl die Tempel als auch die Moscheen da sind, dass sowohl die Hindus als auch die Moslems da sind und gipfelt in der Zeile, „wir lieben Indien mehr als unser Leben“.

KABHI KUSHI KABHIE GHAM – Melodram

KABHI KUSHI KABHIE GHAM (Manchmal glücklich, manchmal traurig, Karan Johar, 2001) bietet sich für den hier gebotenen Ausschnitt der indischen Filmkultur aus mehreren Gründen an. Zum einen handelte es sich bei seinem Erscheinen um den teuersten indischen Film. Zum anderen ist es der erste wirkliche Bollywoodfilm, der in Deutschland in die Kinos kam. Anhand der reichen und kultivierten Familie Raichand wird eine episch angelegte Geschichte von Tradition, Stolz, Tragik, Familienzusammenhalt und Liebe erzählt. Der an vielen Stellen tränentreibende Reiz dieses Filmes wurde jedoch für die deutschen Kinoszuschauer stark beschnitten durch die Entscheidung, den Film nur zu untertiteln und nicht zu synchronisieren.

Filmtechnisch exzellent in Szene gesetzt, handelt es sich um ein ‚Multistar Movie‘, einen Film, bei dem die Produzenten durch den Einsatz mehrerer großer Stars die Erfolgsaussichten zu maximieren versuchen: Zum einen durch den Einsatz der etablierten Stars Shah Rukh Khan, Kajol, Hrithik Roshan und Kareena Kapoor, zum anderen aber durch die Besetzung der dramatisch zentralen Rolle des Films durch den Altsuperstar des indischen Kinos, Amitabh Bachchan, dessen Ehefrau zudem von seiner wirklichen Frau Jaya Bachchan gespielt wird.

Der die Handlung vorantreibende Konflikt ist die im indischen Kino klassische Opposition von Tradition und Moderne – ein potentielles Spannungsfeld, das die Familie Raichand gemeistert zu haben scheint. Die Achtung der Eltern und die unverbrüchliche Treue zur eigenen Familie stehen hier anfangs nicht im Gegensatz zu internationaler Ausbildung und westlich geprägtem Lebensstil. Erst als es um die Hochzeit des älteren Sohnes der Familie geht, tritt der überwunden geglaubte Gegensatz in Form eines scheinbar nicht überbrückbaren Grabens zwischen Vater und Sohn hervor – auf der einen Seite das Beharren auf der Tradi-

tion der arrangierten Hochzeit, auf der anderen die Entscheidung für die große Liebe.

Der beginnende Film zeigt einen jungen Mann namens Rohan (Hrithik Roshan) auf einem Kricketfeld. Mit einem letzten entscheidenden Schlag führt er sein Team zum Sieg. Jubel. Das College-Jahr ist zu Ende. Rohan packt und kündigt seiner Familie sein Kommen per E-Mail an. Er fügt hinzu, dass er seinen Vater auf CNN gesehen habe und jetzt wisse, von wem er sein gutes Aussehen habe.

Auf der Heimreise besucht er seine beiden Großmütter und erfährt, dass sein Bruder Rahul (Shah Rhuk Khan), der vor zehn Jahren aus dem Leben der Familie verschwand, ein Adoptivkind war. Es folgt eine Rückblende auf ein Diwali (Lichter- und Erneuerungsfest) vor zehn Jahren, als Rahul zum letzten Mal dieses Fest mit der Familie beging. Ein Hubschrauber setzt Rahul, der gerade seinen MBA abgeschlossen hat, vor dem Schloss ab, in dem die Familie residiert. Seine Mutter (Jaya Bachchan) singt inmitten der großen Festgesellschaft das Lied, das dem Film seinen Titel gibt: „Manchmal glücklich, manchmal traurig“. Noch ehe Rahul den Fuß über die Schwelle des Hauses setzt, spürt sie seine Gegenwart. Mehrmals wird sein Näher kommen im Gegenschnitt mit der Harmonie und Freude des prachtvollen Festes gezeigt. Als er vor ihr steht, malt sie ihm mit dem Finger einen Farbpunkt auf die Stirn. Er berührt ihre Füße und führt die Hand zu seiner Stirn – eine Geste der Ehrerbietung. Das Lied, eine melancholische Melodie, die aber immer wieder durch stark rhythmische Passagen belebt wird, endet mit einem Blick auf die vor einem Hausaltar versammelte Familie.

Nach einigen Einblicken in das Leben der Familie und kurzen Szenen mit Hubschrauber, Rolls Royce und imposantem Bürogebäude sieht man Rahul und seinen Vater, Yashvardhan Raichand (Amitabh Bachchan), in einem weitläufigen und edlen Büro. Der Vater protestiert seinem Sohn zu und sagt, dass ab heute das „Raichand Empire“ ihm gehört. Mit Blick auf das Portrait seines verstorbenen Vaters fügt er hinzu, dass dieser ihm vor dreißig Jahren anvertraute, dass es bei allen Entscheidungen das Wichtigste sei, seiner Familie keine Schande zu machen.

Anderswo in der gleichen Stadt läuft das Mädchen Anjali (Kajol) außer sich vor Freude mit einer Indienfahne durch die Straßen. Indien hat ein wichtiges Kricketmatch gewonnen. Pantomimisch ihrer Cousine dieses Ereignis mitteilend verursacht Anjali ein vollkommenes Chaos, da diese Cousine gerade als schüchternes und in sich gekehrtes Mädchen der Familie ihres zukünftigen Mannes vorgestellt wird. Auf Grund der frohen Botschaft in Sachen Kricket schreit sie jedoch laut auf, beziffert

ihr Alter mit Hundert und ruft voll Verzücken den Namen eines Kricketspielers. Als Anjalis Tante sich deswegen bei deren Vater beschweren will, ist gerade dessen Arzt zugegen und teilt ihm mit, dass sein Blutdruck sehr bedenklich ist. Seinen beiden Töchtern erklärt der Witwer, dass auch für sie der Tag kommen wird, an dem sie heiraten und ihn verlassen werden.

Als Rahul am Abend von einer Party nach Hause kommt, findet die ganze Familie zusammen. Nachdem die Großmutter vom Zusammenkommen seiner Eltern erzählt hat, merkt die Mutter an, dass heute alles anders sei und die Kinder selbst ihre Partner fürs Leben auswählen. Eine Sichtweise, der der Vater ruhig, aber nachdrücklich widerspricht.

Am nächsten Tag trifft Rahul durch Zufall Anjali, die einen Süßwarenladen hat und ihn für den zukünftigen Mann ihrer Cousine hält. Noch bevor er mit ihr spricht, sieht er sie ausgelassen in einer Menge von Trommlern tanzen. Dabei ist sie, wie immer, klassisch indisch gekleidet, während er, wie immer, in schlichter, aber teurer westlicher Eleganz erscheint. Das Gespräch endet damit, dass Anjali, die bis dahin rumgealbert hat, am liebsten im Boden versinken würde, weil sie auf einem Titelbild erkennt, dass ihr Gegenüber der Sohn des millionenschweren Arbeitgebers ihrer Tante ist.

Es folgt die Feier zum fünfzigsten Geburtstag von Rahuls Vater. Man sieht Männer in eleganten Anzügen und Frauen in teuren Saris. Nachdem Rahul bewegende Worte über die Einzigartigkeit seines Vaters gesagt hat, beginnt eine glamouröse Tanzszene. Im Verlauf dieses Songs findet man zum einen die Festgesellschaft zeitweilig in einen Ballsaal versetzt, zum anderen sieht Rahul vor seinem geistigen Auge Anjali, das Mädchen aus dem Süßwarengeschäft, tanzen. Parallel dazu sieht man Anjali, die tatsächlich auf einem Fest ist, dieses aber verlässt, um den bestellten Nachtisch zum Fest von Rahuls Vater zu bringen. Dort ist sie es, die die Tanzszene beendet, indem sie dem Familienoberhaupt zuerst ins Wort fällt und dann auch noch eine Vase zertrümmert.

Am nächsten Tag erscheint Anjali, von ihrer Tante angetrieben und begleitet, bei den Raichands. Auf Grund von pantomimischen Einlagen von Rahul hinter dem Rücken seines Vaters verunglückt die beabsichtigte Entschuldigung jedoch vollständig und gipfelt in der Zerstörung einer weiteren Vase.

Kurz darauf erscheint Rahul mit seinem kleinen Bruder Rohan bei Anjalis Familie. Diesmal ist es Rohan, der sich entschuldigen muss, weil er Anjalis kleine Schwester Pooja in der Schule lächerlich gemacht hat. Widerwillig lässt sich auch Anjali darauf ein, mit Rahul offiziell Freund-

schaft zu schließen. Für sie vollkommen überraschend gibt er ihr einen Kuss auf die Wange, worauf man im Hintergrund ihre Tante in Ohnmacht fallen sieht.

Am Tag darauf ruft Rahul in Anjalis Geschäft an, ob sie mitkommen würde, um Rohan und Pooja am nächsten Tag auf den Rummel zu begleiten. Anjali muss dort schnell feststellen, dass Rahul nicht, wie sie ursprünglich dachte, an der Übernahme des Süßwarengeschäfts interessiert ist, sondern an ihr. In einer Song-and-Dance-Sequenz, die die beiden bei den Pyramiden, in der Wüste und in Momenten einer möglichen Zukunft zeigt, wird deutlich, dass auch sie ihn liebt. Am Ende jedoch steht Anjali da und blickt auf ihre vergleichsweise arme Familie: Trotz des Regens kann man sehen, dass sie weint.

Rahul sagt seiner Mutter, dass er Anjali liebt. Gleichzeitig einigt sich sein Vater mit der Großmutter, auf die in seinen Augen perfekte Partie für seinen älteren Sohn. Kurz darauf wird der Jüngere, Rohan, obwohl er sich fast in Tränen auflöst, auf ein Internat geschickt. Der Grund dafür ist, so erklärt ihm sein Vater, die Familientradition. Weil mit seinem sozialen Status nicht vereinbar, lehnt Rahuls Vater eine persönliche Einladung zur Hochzeit der Tochter des Kindermädchens, Anjalis Cousine, ab. Stattdessen schickt er Rahul, der dort in einem klassisch indischen Festgewand erscheint. Das Fest wird als farbenfroher Song inszeniert, bei dem sich erneut eine Gruppe Männer und eine Gruppe Frauen gegenüber stehen und der im Vollzug des Hochzeitsrituals gipfelt.

Für Yashvardhan Raichand bricht eine Welt zusammen, als sein Sohn ihm offenbart, dass er eine andere, als die ihm bestimmte Frau heiraten will, noch dazu ein einfaches Mädchen. All die Werte und Traditionen, auf denen das Leben der Familie beruht, sieht er verraten. Als Rahul zum Haus von Anjali kommt, trifft er auf weiß gekleidete Menschen und muss sehen, wie die Frau seiner Träume in Tränen aufgelöst zusieht, wie der Leichnam ihres Vaters aus dem Haus getragen wird. Gleichzeitig gehen ihm die Einwände durch den Kopf, die sein Vater gegen dieses Mädchen vorgebracht hat. Die Blicke aller Anwesenden auf sich gerichtet, geht er, was in Zeitlupe gezeigt wird, auf Anjali zu, sieht sie unverwandt an und legt ihr die Hand auf den Kopf. In Parallelmontage hierzu wird gezeigt, wie beide das Hochzeitsritual vollziehen.

Die nächste Einstellung beginnt mit dem verschlossenen Gesicht Yashvardhan Raichands, wobei die zurückfahrende Kamera den Blick auf einen großen Raum, Rahuls Mutter und Großmutter und zuletzt auf das mit gesenktem Blick verharrende Paar Rahul und Anjali frei gibt. Mit der Feststellung, dass er heute bewiesen habe, dass er nicht sein Sohn sei,

verstößt er seinen Adoptivsohn. Rahul verabschiedet sich von seiner Mutter, die durch leichtes Nicken sein Handeln billigt, ohne jedoch die Stimme gegen ihren Mann zu erheben. Rahul berührt den Boden zu Füßen seines Vaters, faltet vor ihm in Verehrung die Hände, ohne dass dieser ihn ansieht und geht. Rahuls Mutter nimmt zwei ihrer Armreifen und gibt sie Anjali. Im Gehen ruft die junge Braut, dass sie nicht den Segen seines Vaters haben, worauf Rahul nur wortlos den Kopf schüttelt.



Yashvardhan Raichand (Amitabh Bachchan, v.) verstößt seinen Adoptivsohn Rahul (Shah Rukh Khan, h.) nach dessen eigenmächtiger Hochzeit.

Rahul besucht ein letztes Mal seinen kleinen Bruder Rohan auf dem Internat, sagt ihm, dass er ihn liebe, aber er in Zukunft nie fragen solle, wo er sei. Hier endet die Rückblende und man sieht wieder den erwachsenen Rohan, der der Erzählung seiner jetzt weinenden Großmütter gelauscht hat. Als er bei seiner Heimkehr zum Diwalifest seine Eltern allein vor dem häuslichen Altar findet, schwört er sich, dass er seinen Bruder wieder nach Hause bringen wird. Hier endet der erste Teil des Filmes.

Die zweite Hälfte beginnt mit einem Yashvardhan Raichand, der sich einsam die Krawatte bindet, eine modifizierte Wiederholung einer Szene zu Anfang des Films, die zeigt, wie fremd sich die Eheleute geworden sind und wie unglücklich ihr gemeinsames Leben ist. Durch einen Besuch bei Anjalis Verwandten findet Rohan heraus, dass sein Bruder mit seiner Familie in London lebt. Die sich anschließende Reise nach London begründet Rohan seinen Eltern gegenüber mit einem MBA. In der britischen Hauptstadt angekommen sieht man zur akustischen Kulisse eines Songs einen coolen und weltmännischen Rohan im Gegenchnitt mit einem Panorama dessen, was die Metropole zu bieten hat. Der

Wunsch, seinen Bruder wieder zu sehen, ist dabei so mächtig, dass erste Blicke auf Fremde ihm vorspiegeln, es würde sich um Rahul handeln. Als er dessen Adresse ausfindig macht, wechselt das Bild ins weiß ausgestattete Haus seines Bruders und zeigt dessen Familie beim Aufstehen und Frühstück. Rahul und Anjali haben einen zirka achtjährigen Sohn namens Krishi, werden umsorgt von Anjalis Tante und haben als weitere Mitbewohnerin Pooja (Kareena Kapoor), Anjalis kleine Schwester, die inzwischen zu einer wunderschönen Frau mit Starallüren geworden ist. Ein geheimnisvoller Mann, dem Pooja an diesem Tag begegnet, gibt sich nach einer Musik- und Gesangseinlage durch ein Wortspiel als Rohan zu erkennen. Er bittet sie, ihm zu helfen, die Familie wieder zusammen zu bringen. Mit der Lüge, dass er ein Verwandter einer Freundin wäre, quartiert sie ihn im Haus ein, obwohl Rahul sich mit allen Mitteln wehrt. Beim ersten Aufeinandertreffen vor einem großen Porträt ihrer Eltern bleibt unklar, ob Rahul seinen nun erwachsenen Bruder erkennt, der sich als Yash vorstellt. Alles passiert mit bedeutungsschwerer Langsamkeit. In der Folge wird klar, dass der Verstoßene seinen Bruder nicht erkannt hat, auch wenn er ihn sympathisch findet.

Als Pooja, die Gefallen an Rohan gefunden hat, ihm sein Zimmer zuweist, zeigt sich Rahul zur Erheiterung der anderen zwei außer Stande, den Namen Yash auszusprechen – eine Kurzform des Namens seines Vaters. Am nächsten Morgen werden Rahul und Anjali dadurch geweckt, dass Pooja und Rohan vor dem Altar des Hauses ein Lied singen. Rohan bringt seinen Bruder mit dem Auto zur Arbeit, wobei sich ein Gespräch entwickelt, das immer wieder auf ihre gemeinsame Vergangenheit und Familie anspielt.

Pooja, die alles daran setzt, Rohan für sich zu interessieren, geht mit Robby aus, den sie eigentlich nicht mag und schafft so die Überleitung zu einer DiscoglitzerGesangs- und -tanznummer in einem Nachtclub. Am nächsten Morgen kommt es im Hause Raichand zu einem Gespräch über Väter – den verstorbenen von Anjali und Pooja und den von Rohan, der an diesem Tag Geburtstag hat. Dabei schwärmt er von der Wärme und Liebe, die die Anwesenheit von Eltern einem Haus schenkt. Allein für sich murmelt Rahul am Ende „Happy Birthday, Papa“. Weit weg in Indien wünscht sich derweil Yashvardhan Raichand von seiner Frau, die seinen Geburtstag vergessen hat, dass sie wieder so wie früher werden möge. Nichts anderes bräuchte er.

Anlässlich von ‚Karwa Chauth‘, einem Fest, an dem traditionell die Schwiegermütter der Frau ihres Sohnes ‚Sargi‘ zukommen lassen, ein Geschenkpackchen mit einigen Süßigkeiten und Mandeln, lässt Rohan

Anjali mit seiner Mutter – ihrer Schwiegermutter – am Telefon sprechen. Am Ende des Gespräches sind beide Frauen, die sich für Fremde halten, tief bewegt.



Fiktive Wiedervereinigung der Familie während einer Tanzszene: Anjali (Kajol), Rahul (Shah Rukh Khan), Nandini (Yaja Bachchan), Yashvardhan Raichand (Amitabh Bachchan), Pooja (Kareena Kapoor) und Rohit (Hrithik Roshan), v. l. n. r.

Ein Fest in einem indischen Club anlässlich von ‚Karwa Chauth‘ liefert den Rahmen für eine Gesangs- und Tanzszene, die in traditionell indischen Festgewändern stattfindet. Am Höhepunkt dieses wiederum groß angelegten Aufeinandertreffens einer Gruppe von Männern und einer Gruppe von Frauen sieht Rohan in seiner Vorstellung seinen Vater, der wie ein König die Menge durchschreitet und gemeinsam mit seiner Frau die gespaltene Familie wieder vereint.

Wenige Tage später, bei einer Schulfeier seines Sohnes, hört Rahul aus Krishis Mund genau die Worte, mit denen er sich vor langen Jahren in Indien von seinem kleinen Bruder verabschiedete. Die nächste Einstellung zeigt die beiden Brüder nebeneinander auf einer Bank sitzend. Nach einem zaghaften Beginn des Gespräches schließen sie sich in die Arme. Als Rahul jedoch hört, dass Rohan nicht von ihrem Vater geschickt wurde, sagte er ihm, dass er gehen soll. Rohan glaubt danach, dass er keine Chance mehr hat, seinen Bruder wieder zurück in den Schoß der Familie zu holen. Pooja widerspricht ihm. Wenn er es schaffen könnte, dass sich Rahul und seine Eltern begegnen, dann werde alles gut werden, ist sie überzeugt.

So überredet Rohan seine Eltern, nach England zu kommen, und sorgt dafür, dass sie in einem Einkaufscenter auf Rahuls Familie treffen. Rahuls Mutter spürt dessen Anwesenheit schon bevor sie ihn sieht. Noch glücklicher ist sie, als ihr Sohn ihr ihren Enkel zeigt. Doch Yashvardhan Raichand fühlt sich getäuscht. In einer Aussprache mit seinem Sohn Rohan wirft er diesem vor, ihn belogen zu haben und behauptet, dass er Rahul nicht lieben würde.

Als eine der beiden Großmütter stirbt, eilt der indische Teil der Familie zurück, um die Verbrennung auszurichten. Den letzten Wunsch der Verstorbenen, nach Rahuls Anwesenheit, ignoriert der Patriarch. Als er und Rohan die Fackel zur Entzündung des Holzstoßes halten, tritt scheinbar aus dem Nichts Rahul zu ihnen und legt seine Hand auf die seines Vaters, während im Hintergrund Anjali, Pooja und ihre Tante zu den zwei Frauen des indischen Haushalts treten.

Die nächste Szene zeigt Yashvardhan Raichand auf einer Hängebank im Hof seines Hauses sitzend, zu dem sich seine Frau gesellt. Rahul würde morgen abreisen, ohne auch nur einmal in seinem Zuhause gewesen zu sein, teilt sie ihm mit. Ihre Mutter hätte ihr stets gesagt, dass der Ehemann Gott ist, ganz gleich, was er denkt oder tut. Dann zählt sie die Fehler auf, die zur Teilung der Familie führten und schließt damit, dass ihr Mann nur ein Ehemann sei, kein Gott.

Rohan gelingt es, seinen Bruder dazu zu überreden, dass Haus seiner Eltern zu besuchen. Nur so könne er seiner Mutter die Kraft geben, die sie zum Weiterleben brauche. Es ist dann auch Nandini, die Mutter, die Anjali und Rahul empfängt. Während sich die drei langsam und zu Musik durch das Haus bewegen, sieht man immer wieder Szenen des Glücks aus der Zeit, als Rahul ein Kind war. Schließlich betreten sie einen großen Raum, in dem, den Rücken zu ihnen gewandt, Yashvardhan Raichand steht und ein großes Porträt seiner beiden Söhne betrachtet. Als Rahul und er sich gegenüber stehen, rügt er zuerst seinen Sohn dafür, dass er sich seine Worte so zu Herzen genommen habe, dass er nicht ein einziges Mal zurückgekommen sei. Mehr und mehr fällt dabei die Attitüde des unnahbaren Herrschers von ihm ab. Er erzählt Rahul, dass in den letzten zehn Jahren kein Tag vergangen wäre, an dem er nicht an ihn gedacht habe und wie sehr er ihn liebe. Die Hände vor dem Gesicht faltend bittet er seinen Sohn um Vergebung. Als er seiner Frau gegenüber tritt, schließt diese ihn mit strahlenden Augen in die Arme. Schließlich nimmt er das Gesicht der verschüchterten Anjali in die Hände und küsst sie auf den Scheitel. An dieser Stelle folgt ein Schnitt, der Yashvardhan Raichand und seine Schwiegertochter in genau der gleichen Haltung an-

lässlich einer prachtvollen Hochzeit zeigt. Diese Hochzeit von Pooja und Rohan erlebt der Zuschauer jedoch nur mehr in einem Fenster auf der linken Seite der Bildfläche, während auf der rechten Seite der Abspann läuft. Das was man sieht lässt keinen Zweifel: Die Familie ist vereint und glücklich.

Betrachtet man *KABHI KUSHI KABHIE GHAM*, so wird klar, dass bei diesem Film die Handlung einen großen Teil ihrer Spannung aus der langsamen Kristallisation des moralischen Fazits zieht: Ehre und Respekt der älteren Generation. Der daraus folgende Gehorsam hat jedoch Grenzen – Grenzen, die auch die Autorität von Eltern nicht überschreiten darf, ohne Unrecht zu tun und zu verletzen.

Im Verlauf des Films artikulieren die Charaktere immer wieder die Gefühle, die sie im tiefsten Inneren bewegen. Diese Äußerungen sind dabei sehr oft in höchstem Maße bildlich angelegt. Ein Beispiel hierfür ist eine Klage Rohans, dass Gott seinem Vater alles, aber keine Herz gegeben habe. Diese Melodramatik – die überexplizite und bildreiche Verbalisierung des inneren Geschehens der Akteure – ist ein unverzichtbarer Teil des indischen Films. Es reicht nicht zu sagen, dass man enttäuscht ist – wie Rohan es hätte tun können. Die Worte werden vielmehr so gewählt, dass vor dem inneren Auge des Zuschauers ein Bild entsteht, das den Schmerz und die Tiefe des Gefühls nachvollziehbar macht.

Die sprachliche Fülle, die hier immer wieder an den Tag gelegt wird, dient darüber hinaus der Ausgestaltung der Individualität der verschiedenen Charaktere. Die moralische, poetische oder philosophische Kreativität, die in den Momenten melodramatischer Mono- und Dialoge immer wieder aufscheint, verbirgt, dass es sich um inhaltlich zumeist wenig originelle Äußerungen handelt. Präsentiert wird vielmehr eine Moral bewährter Werte, die lediglich in Fragen der Liebe den traditionellen Anspruch der älteren Generation beschneidet. Eine Position, die angesichts der gesellschaftlichen Realität im Lande alles andere als gering einzuschätzen ist.

In diesem Sinne handelt es sich jedoch nicht nur bei *KABHI KUSHI KABHIE GHAM*, sondern bei fast allen Produkten des indischen Mainstreams um Filme, die man als Offenbarungskino klassifizieren könnte. Melodramatische Sprechakte und emotional-assoziative Umsetzung von Gesangs- und Tanzsequenzen sind die stilistischen Mittel, mit denen diese Seelenverkündigungen realisiert werden. Sie gestatten dem Zuschauer nicht nur ein sicheres Wissen um die Befindlichkeit der Akteure, sondern ermöglichen und befördern einen weitgehenden Nachvollzug der emotionalen Zustände. Dadurch, dass beide Gestaltungsmittel dieses Ziel

auf hochartifizielle Weise verfolgen können, lassen sich beim Betrachter suggestive und partizipative Effekte erzielen, die so in realistisch orientierten Dramaturgien nur schwer zu erreichen sind. Der Interpretationsspielraum der Rezipienten wird auf diese Weise eingeengt und eine so gut wie unzweideutige Lesart der Handlung vorgegeben.

Eine gutes Beispiel für die künstliche Überhöhung dessen, wie Dinge gesagt werden, sind die Worte, die zuerst Rahul an seinen kleinen Bruder richtet und dann dieser zehn Jahre später an dessen Sohn: „Wenn du jemand sein willst im Leben, wenn du etwas erreichen willst, wenn du gewinnen willst, dann höre immer auf dein Herz. Und wenn selbst das dir keine Antwort gibt, dann schließe deine Augen und denk an deine Eltern. Dann wirst du alle Hindernisse überwinden, alle Probleme werden verschwinden und der Sieg wird dir gehören, nur dir.“ Auffällig ist zuerst, dass die in dieser Weise Belehrten sich auf Grund einmaligen Hörens diese alles andere als kurze Botschaft wortwörtlich eingeprägt haben. Ein für die Handlung unverzichtbares Moment, weil es zum einen für die Seelenverwandtschaft der Akteure steht und zum anderen das letztendliche Wiedererkennen der Brüder ermöglicht. Hinter der hochtrabenden Rhetorik steht dabei aber eine alltägliche Weisheit: Vertrau dir selbst und frage dich, was jemand mit mehr Erfahrung in der gleichen Situation tun würde. Die außergewöhnliche Formulierung, in der diese Überzeugung präsentiert wird, nimmt dieser Botschaft jedoch ihre Trivialität und macht sie zu einer Identität stiftenden Essenz einer wertkonservativen Weltsicht. Zwar obliegt es dem Einzelnen, Entscheidungen für sein Leben zu treffen, aber diese stehen nie im Zeichen einer exzessiven Individualität, sondern sind stets untrennbar mit der Familie als höchstem Wert verbunden.

Der Film und damit die Geschichte der Familie Raichand ist wie ein Märchen angelegt – einschließlich einer kaum zu ignorierenden moralischen Botschaft. Das Schloss als Wohnsitz, die Kultiviertheit der Akteure, der scheinbar grenzenlose Reichtum, all dies bildet die Kulisse für ein Lehrstück über die wahren Werte menschlichen Zusammenlebens. Ein Lehrstück, in dem niemand wirklich böse ist, sondern die Spannung daraus resultiert, dass der gute Patriarch eine falsche Entscheidung trifft und gegen allen Widerstand an ihr festhält.

Die Wirtschaft der Filmindustrie

Der ökonomische Rahmen

Obwohl die indische Filmindustrie schon in den 40er Jahren des vergangenen Jahrhunderts auf Rang acht im ökonomischen Vergleich der verschiedenen Industriesparten stand⁴⁰, sind exakte Zahlen Mangelware. Ein Hauptgrund für diese fehlende Transparenz ist, dass die Regierung bis vor kurzer Zeit der Produktion von Filmen nicht den rechtlichen Status einer Industrie zugestand. Erst die jüngst erfolgte, offizielle Anerkennung der Branche hat dazu geführt, dass sich Produktionsfirmen an Banken wenden können, um von diesen Kredite zu erhalten. Bis zu diesem Zeitpunkt war es für Produzenten nicht möglich, sich des regulären Finanzmarktes zu bedienen.

Die Kosten für einen aufwendigen Mainstreamfilm bewegen sich in einer Größenordnung von 200 Millionen Rupien, was in ungefähr vier Millionen Euro entspricht. Dieser – gerade im Vergleich zu amerikanischen Produktionen – scheinbar geringe Betrag, der für einen im großen Stil angelegten Film aufgebracht werden muss, relativiert sich jedoch, wenn man den Kontext in Betracht zieht. Das statistische Durchschnittseinkommen im Land beläuft sich auf ungefähr 10.000 Rupien im Monat, was umgerechnet zirka 200 Euro entspricht.⁴¹

Man geht davon aus, dass ungefähr die Hälfte eines Filmbudgets für die Gagen der Stars aufgewendet wird. Inwieweit die so aufgewendeten Finanzmittel an der Kinokasse wieder eingespielt werden, ist dabei alles andere als sicher. Das Jahr 2002 wurde in diesem Zusammenhang als das verheerendste in der Geschichte Bollywoods bezeichnet⁴²: Nur acht der insgesamt 132 Titel, die im Großraum Bombay entstanden, fanden die Gnade des Publikums und rentierten sich; eine Bilanz, die für langfristig denkende und an Sicherheit orientierte Anleger die Filmbranche alles andere als interessant macht.

Die großen Finanziere von Filmproduktionen sind seit jeher die Filmvertriebe. Das Land ist in dieser Hinsicht in fünf Zonen aufgeteilt, die von unterschiedlichen Distributoren beliefert werden. Mit Blick auf den eigenen, potentiellen Erfolg sind diese Vertreter fertiger Werke sehr

40 Majumdar, D.: „Indian Film Industry“, in: Maitra, Prabodh (Hrsg.): *100 Years of Cinema*, Calcutta 1995, S. 301.

41 www.cia.gov/cia/publications/factbook/geos/in.html, 18.2.2004

42 Joshi, Namrata: „Flop Show“. *Outlook India*, Nov 25, 2002, S. 48-56.

wohl bereit, im Voraus Geld in gewinnträchtige Filme zu investieren. Produzenten können ihrerseits dieses Interesse nutzen und mit der Handlung, den Stars und der Musik, die sie zu bieten haben oder zu bieten beabsichtigen, Mittel einwerben. Erfolgreiche Verhandlungen führen dabei jedoch oft nicht nur zum Transfer von Geld, sehr oft bedingen sich die Vertreiber auch einen direkten Einfluss auf den Film aus – dabei kann es sich um die Besetzung, die Zahl der Musikeinlagen, aber auch um die Story handeln.

Im Falle eines solchen Übereinkommens liefert der Produzent schließlich eine vorher vereinbarte Zahl von Kopien. Erst wenn in der Folge das zuvor geflossene Geld wieder eingespielt ist, erfolgen weitere Zahlungen des Verleihers. Häufig wird dann das an den Kassen erwirtschaftete Geld nach einem bestimmten, vorher festgelegten Prozentsatz zwischen den verschiedenen Parteien aufgeteilt. Dieser Modus wird ebenfalls angewendet, wenn es sich um Filme handelt, deren Erstellung ohne einen Vorschuss von Seiten eines Verleihs erfolgte. Alternativ zu dieser Vorgehensweise existiert noch der so genannte ‚Outright-Sale‘, in dem der Film durch eine Einmalzahlung an den Vertreiber übergeht.

Die schon angeführte finanzielle Undurchsichtigkeit der Filmbranche geht historisch nicht nur auf die fehlende politisch-ökonomische Integration zurück. Mit den Umwälzungen im Zuge des Zweiten Weltkriegs entstanden vielmehr Investoren, die gerade an der fehlenden Transparenz dieses Geschäftsfeldes vital interessiert waren. Schwarzhändler und Kriegsgewinnler, die ihren Reichtum durch illegale Geschäfte gewannen, entdeckten das Kino für die Geldwäsche. Der Boom, den das Kino in diesen Jahren erlebte, und die Begeisterung für das Medium taten ihr übriges. Das Auftreten der neuen Investoren führte über steigende Gagen direkt zum Niedergang des Studiosystems und zum Aufstieg unabhängiger Produzenten. Illegales Geld hat seit diesen Tagen eine nicht unerhebliche Rolle im indischen Filmgeschäft gespielt. Manche Autoren gehen so weit, in dieser Geldquelle den zeitweiligen Motor der Filmindustrie zu sehen.

Um Einfluss auf die Filmbranche zu nehmen und insbesondere die Produktion von kulturell wertvollen und von offizieller Seite gewünschten Filmen zu befördern, richtete die Regierung 1960 die ‚Film Finance Corporation‘ (FFC) ein. Aufgabe dieser Institution war es, finanziell bei der Erstellung von kulturell wertvollen Filmen behilflich zu sein. Diese Zuständigkeit wurde später von der ‚National Film Development Corporation‘ (NFDC) übernommen. Darüber hinaus entschlossen sich verschiedene indische Staaten, auf ihrem Territorium die Produktion von

Filmen auf die eine oder andere Weise zusätzlich zu fördern. So wurden zum Beispiel vom Ministerpräsidenten von Karnataka 1966 Subventionen für jeden in diesem Bundesstaat produzierten Film ins Leben gerufen. Zu Beginn wurden Schwarz-Weiß-Filme mit einer Pauschale von 50.000 Rupien gefördert, während ein Farbfilm die doppelte Summe an Unterstützung erhielt. Die Gründe für derartige Maßnahmen waren je nach Landesteil sehr unterschiedlich und umfassten sowohl allgemeine ökonomische Überlegungen als auch sprachpatriotische oder politische Motivationen. Angemerkt sei in diesem Zusammenhang auch, dass es in Bezug auf Arbeitsplätze heute nicht Bombay ist, das am stärksten von der Filmindustrie profitiert, sondern die Region um das südindische Madras.

Dass Bombay, das heute von offizieller Seite Mumbai heißt, so wichtig für die Filmindustrie ist, liegt nach wie vor am Reichtum dieser Stadt. Ein Drittel der gesamtindischen Einkommenssteuer wird in dieser Region entrichtet. Historisch erlangte die heutige Zwölf-Millionen-Metropole ihre Bedeutung durch die Textilindustrie, die ihre goldenen Jahre erlebte, als Amerika während des Bürgerkrieges als Lieferant für den Rest der Welt ausfiel. Für das Unternehmertum, das sich in diesem Umfeld entwickelt hatte, war und ist der Film ein zwar riskantes, aber potentiell hoch interessantes Betätigungsfeld.

Organisation

1932 wurde die ‚Motion Picture Society of India‘ gegründet mit dem Ziel, die Filmindustrie in der Öffentlichkeit und insbesondere gegenüber der Politik zu repräsentieren, eine Aufgabe, der sich dieser Zusammenschluss bis in das Jahr 1951 widmete, in dem er von der ‚Film Federation of India‘ beerbt wurde. Die erste groß angelegte, offizielle Zusammenkunft indischer Filmschaffender fand 1935 als ‚All-India Motion Picture Convention‘ statt. Nur ein Jahr später wurde das zweite derartige Treffen in Madras abgehalten.

Die Stoßrichtung, die seit diesen Tagen fast jegliches kollektive Auftreten der Filmbranche hat, ist die Einflussnahme auf die politisch gesetzten Rahmenbedingungen ihres künstlerischen und ökonomischen Schaffens. Dabei geht es zum einen um die Anerkennung, dass die entstehenden Produkte nicht nur Warencharakter haben, sondern ein wichtiger Bestandteil der Kultur des Landes sind. Zum anderen sind es – fast selbstverständlich – auch wirtschaftliche Interessen, die vertreten werden, wie zum Beispiel der schon erwähnte offizielle Status der Filmin-

dustrie oder die Höhe der Unterhaltungssteuer, mit der Kinovorführungen belegt werden.

Es ist aber nicht nur die Unternehmenseite der Filmwirtschaft, die sich seit nun schon langer Zeit organisiert hat. Auch die in diesem Bereich Beschäftigten schlossen sich schon früh zu einer Interessensvertretung zusammen. Die 1937 in Bombay gegründete ‚Indian Motion Picture Producers Association‘ (IMPPA) war die erste und für viele Jahre einflussreichste Gewerkschaft der indischen Filmindustrie.

Die schon erwähnte ‚Film Federation of India‘, die 1951 ins Leben gerufen wurde und alle Sparten der Filmindustrie organisatorisch vereinigte, beschränkte sich jedoch nicht nur auf Interessenvertretung und Lobbyarbeit. In den sich anschließenden Jahren wurden auch internationale Verbindungen etabliert und gepflegt. So besuchte schon 1952 eine Delegation der indischen Filmwirtschaft Hollywood – auf Einladung der ‚Motion Picture Association of America‘. Nur ein Jahr später fanden erste ähnlich gelagerte Besuche sowohl in der Sowjetunion als auch im mittleren Osten statt. Da die Erzeugnisse der indischen Filmindustrie schon seit den Anfängen auch ins Ausland vertrieben wurden, konstituierte sich zusätzlich zum Dachverband dieser Industrie 1963 die ‚Indian Motion Picture Export Corporation‘ (IMPEC). Eine Gründung, die institutionell der Tatsache Rechnung trug, dass das internationale Geschäft seit jeher einen bedeutenden Teil der Einnahmen erwirtschaftete. 1980 schloss sich dieser Verband mit der schon erwähnten ‚Film Finance Corporation‘ (FFC) zur ‚National Film Development Corporation‘ (NFDC) zusammen. Nicht unerwähnt sollte dabei bleiben, dass die FFC seit 1973 auch die Institution war, die über die Einfuhr von unbelichtetem Filmmaterial wachte – eine Aufgabe, die bis dahin die staatliche Handelsorganisation wahrgenommen hatte. Mit diesem Zuständigkeitswechsel ging die Einführung eines Importzolls von sage und schreibe 250 Prozent einher.

Im Jahr 1960 wurde, was durchaus als offizielle Maßnahme zur Unterstützung der Filmindustrie gewertet werden kann, das Filminstitut in Puna eröffnet. An dieser Stätte unweit Bombays wird bis zum heutigen Tage ein Teil des Nachwuchses ausgebildet. Im gleichen Jahr wurde auch das ‚Institut für Film und Technologie‘ in Madras ins Leben gerufen. Das ‚Ministerium für Information & Broadcasting‘ etablierte 1964 darüber hinaus noch eine weitere – und bis zum heutigen Tage einmalige – Einrichtung in der Stadt Puna: das ‚National Film Archive‘, dessen Aufgabe die Bewahrung, Aufarbeitung und Bereitstellung indischer Filmkultur ist.

Im Jahr 1979 unternahm die Filmbranche einen gänzlich neuen und in gewisser Weise sehr kreativen Versuch, die angemessene Vertretung ihrer Interessen in der Öffentlichkeit und Politik sicher zu stellen: Sie gründete die ‚National Party‘. Über diese proindustrielle, konservative Partei erhoffte man sich, bisher nicht erreichte Ziele umsetzen zu können. Dieses Unterfangen scheiterte, obwohl viele populäre Filmschauspieler in anderen Kontexten den Wechsel von der Leinwand auf die politische Bühne mit großem Erfolg vollzogen. Die historisch jüngste institutionelle Entwicklung der indischen Filmindustrie ist das 1998 gegründete ‚United Producers Forum‘, in dem sich 15 der Top-Produzenten des Landes zusammengeschlossen haben.

Das Starsystem

Der Erfolg von Filmen hängt vorrangig davon ab, wer die Charaktere der Handlung verkörpert. Die jeweils individuelle Entscheidung, sich einen Film im Kino anzusehen, wird maßgeblich davon beeinflusst, ob einer oder mehrere der Darsteller zu den persönlichen Favoriten des potentiellen Zuschauers zählen. Besetzungsfragen sind aus diesem Grund essentielle Entscheidungen im Verlauf der Produktion eines Filmes. Wer es sich auf Grund eines großzügigen Budgets leisten kann, tut gut daran, eine Vielzahl großer Namen einzubinden, so dass ein so genannter ‚Multistar‘ Film entsteht.

Eine derartige Strategie erlaubt es, einen Film mit den moralischen, ideologischen und sozialen Werten⁴³ aufzuladen, die von der Kinogemeinde mit den jeweiligen Stars verbunden werden. Damit lebt ein Film nicht mehr nur von der Handlung und dem mit ihr einhergehenden audiovisuellen Spektakel, sondern bezieht mitunter einen nicht unerheblichen Teil seiner Anziehungskraft aus der Konstellation von Eigenschaften, die den Akteuren real zugeschrieben werden. Damit korrespondiert, dass große Teile des Publikums auf Grund der Medien über exzellente Kenntnisse des Privatlebens ihrer Stars verfügen.

Stars sind somit ‚Produktionsfaktoren‘ von zentraler Bedeutung. Äußerungen wie die Folgende des Regisseurs Shyam Benegal legen jedoch nahe, dass gerade sie es sind, die dazu neigen, diese von niemandem bezweifelte Wichtigkeit noch zu überschätzen: „Die Schauspieler neigen dazu, ihre Person als übertrieben wichtig hinzustellen. Sie fühlen sich weder verpflichtet, ihre Pläne einzuhalten, noch haben sie die lei-

43 Gledhill, Christine: *Stardom*, New York 1991, S. 215.

sesten Gewissensbisse, wenn sie einen Termin platzen lassen. Das erinnert ein wenig an erfolgreiche Politiker. Auch sie scheinen den normalen Regeln nicht zu folgen.“⁴⁴ Dieser wenig schmeichelhaften Charakterisierung von Filmstars spielt ein Zitat von N. T. Rama Rao in die Hände, das dieser, nach seinem Wechsel in die Politik, anlässlich einiger kritischer Einwände äußerte: „Die Menschen sagen so viele Dinge über Gott. Er scheint er etwa aus dem Himmel, um jedem darauf eine Antwort zu geben.“⁴⁵

Diese Hybris mag unter anderem damit zusammenhängen, dass es einem Teil der Öffentlichkeit nicht gelingt, einen analytisch sauberen Trennstrich zwischen den verkörperten Charakteren und der Person des jeweiligen Schauspielers zu ziehen. So verfügte zum Beispiel der schon angeführte N. T. Rama Rao – Hauptdarsteller in zahlreichen religiösen Filmen – über eine große Anhängerschaft, die davon überzeugt war, dass ihr Idol tatsächlich über die auf der Leinwand gezeigten übersinnlichen Fähigkeiten verfügte.

Ein weiteres Element, das die Beschaffenheit des Starbewusstseins entscheidend bedingt, ist die recht geringe mediale Lebensdauer, die den meisten Filmberühmtheiten widerfährt. Den wenigsten gelingt es, sich zehn Jahre oder mehr im Geschäft zu halten. Die Kenntnis dieser Tatsache, dass der gegenwärtige Erfolg keinesfalls als sicherer Indikator für die Zukunft gewertet werden kann, hat in der Vergangenheit mitunter bizarre Folgen gehabt, was die Nutzung des eigenen Marktwertes anging. In den 80er Jahren gab es Schauspieler, die gleichzeitig für bis zu fünfzig verschiedene Produktionen vertragliche Verpflichtungen eingingen. Diese Praxis der zahlreichen und oft auch parallelen Engagements führte dazu, dass Mimen mitunter mehrfach täglich zwischen verschiedenen Drehorten und Produktionen hin und her wechselten. Eine Vorgehensweise, die zum Beispiel in *RANGEELA* dadurch parodiert wird, dass die divenhafte Hauptdarstellerin des Films im Film schließlich ihren Fahrer heiratet, weil sie mit ihm die meiste Zeit verbringt.

Das Wort ‚Starsystem‘, kann an sich schon als Kritik an der Rolle der Leinwandgrößen im indischen Filmgeschäft gesehen werden. Eine Kritik an der Tatsache, dass mitunter ein Film nicht primär eine in bunten Bildern erzählte Geschichte ist, sondern die Bühne abgibt, auf der sich die Stars den Massen zeigen.

44 Benegal, Shyam: „Die Indische Filmindustrie“, in: Riemenschneider, Dieter (Hrsg.): *Shiva tanzt*, Zürich 1999, S. 186.

45 Agnihorti, Ram Awatar: *Film Stars in Indian Politics*, New Delhi 1998, S. 163.

Wie ein Film produziert wird

Am Anfang steht die Idee. Diese kann von einem Produzenten, einem Regisseur oder einem Schauspieler stammen. Durch einen Drehbuchschreiber entsteht daraus die erste Version eines leinwandtauglichen Plots. In der Folge beginnen Dialogautoren, die Wortwechsel einzelner Szenen zu entwerfen, während das Skript parallel dazu weiter ausgearbeitet wird.

Nachdem absehbar wird, welche Kosten entstehen, wird das Budget mit möglichen Geldgebern verhandelt. Im Laufe dieser Verhandlungen können sowohl der Film als auch die finanziellen Vorstellungen den Bedürfnissen der jeweils anderen Seite angepasst werden. Auf Grund des vorliegenden Skripts wird in diesen Gesprächsrunden auch erörtert, wer für welche Rolle des zu drehenden Films in Frage kommt. Nicht ungewöhnlich ist es in diesem Zusammenhang, dass die Bereitstellung von Mitteln von den Zusagen bestimmter Schauspieler abhängig gemacht wird. Auf Grund der vollen Terminkalender der wirklichen Stars wird ein Drehtermin nicht vor Ablauf eines halben Jahres zu realisieren sein. Im ungünstigsten Fall können mehr als drei Jahre ins Land gehen, bis die gewünschte Person zur Verkörperung des Helden, der Heldin oder auch des Schurken zur Verfügung steht.

In den Verhandlungen mit Geldgebern und den späteren Distributoren wird als einer der wichtigsten Punkte sehr konkret über die Zahl und die Ausgestaltung der Gesangs- und Tanzszenen gesprochen, mit denen das fertige Werk aufwarten soll. Der Einfluss dieser Parteien kann dabei so weit gehen, dass dem Produzenten die Zahl und Beschaffenheit dieser Szenen mehr oder weniger vorgegeben wird. Organisatorisch ist der nächste Schritt die Verpflichtung des Komponisten der Filmmusik und der technischen Crew, die für die Realisierung des Projekts benötigt wird.

An dem mit allen Beteiligten vereinbarten Drehtermin wird mit den Aufnahmen begonnen. In der Folge können dabei streckenweise mehrere Crews parallel arbeiten, so dass gleichzeitig Teile der Handlung und der Gesangs- und Tanzszenen entstehen, die sich von der Besetzung her nicht überschneiden. Wichtig hierfür ist vor allem das Vorliegen der Musikstücke, die dann vor Ort von Choreographen, mitunter sehr kurzfristig, in physische Ausdrücke von Freude, Liebe und Leid übersetzt werden.

Nach Beendigung der Dreharbeiten wird eine Rohversion geschnitten, die sowohl dem Regisseur als auch den Geldgebern und Filmverleihern dazu dient zu entscheiden, ob und wenn ja, welche Änderungen das Werk noch bedarf. Dies kann lediglich den Schnitt betreffen,

möglicherweise aber auch das Nachdrehen zusätzlicher Szenen bedeuten. Am Ende dieses Prozesses steht die finale Version des Films – zumindest die, auf die das Kollektiv der Erzeuger sich letztendlich geeinigt hat.

Jetzt wird der Film dem ‚Board of Film Censors‘ vorgeführt, ohne dessen Zertifikat eine Veröffentlichung nicht möglich ist. Nicht selten kommt es dazu, dass von diesem Gremium Änderungen verlangt werden, von denen die Abnahme abhängig gemacht wird. Der Regisseur ist an dieser Stelle zumeist bemüht, durch einen teilweisen Neuschchnitt die Gutachter zufrieden zu stellen, ohne gleichzeitig entscheidende Momente der Handlung zu verstümmeln oder den Zusammenhang zu zerstören.

Das erste, was die breite Öffentlichkeit von einem Film mitbekommt, ist der Soundtrack, der über Radio und die Musikkkanäle des Fernsehens verbreitet wird. Er ist gewissermaßen der erste Teil der Werbekampagne. Diese zielt zum einem mit Pressevorführungen auf die Medienwelt und deren Unterstützung und zum anderen mit Flyern, Anzeigen, Kino- und TV-Spots auf die Masse der Kinogänger. Die Entscheidung, ob ein Film Erfolg hat oder floppt, fällt dann in den ersten Tagen an den Kinokassen.

Medien in Indien

Die Geschichte und Entwicklung der Medien in Indien soll hier nur in soweit angerissen werden als sie zum Verständnis des Phänomens Kino in dieser Region der Welt beitragen kann.⁴⁶ Im Folgenden geht es darum, in welcher Weise die Medienentwicklung seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert von statten ging und wie diese mit der Tradition des Landes interagiert hat.

Neben dem Kino verfügt Indien über einen Kanon weiterer Medien, wie die Printmedien, Radio, Fernsehen und das Internet. Historisch traf der Film auf eine Gesellschaft, deren zentrale Medienprodukte Zeitungen und Zeitschriften waren. Diese waren jedoch für den überwiegenden Teil der Bevölkerung schon auf Grund der geringen Alphabetisierungsquote nicht zugänglich. Die Nutzung dieses Angebots war einer relativ kleinen, gebildeten Schicht vorbehalten. Das frühe Kino hingegen war für die Betrachter allein auf Grund ihrer Alltagserfahrungen zugänglich – zum ersten Mal existierte ein Medium, das wirklich die Massen erreichen konnte. Die gedruckte Auseinandersetzung mit dieser Innovation ließ jedoch nicht lange auf sich warten. Schon in den 20er Jahren er-

46 Für eine umfassende Darstellung dieses Themas siehe: Kumar, Keval J.: *Masscommunication in India*, Mumbai 2003.

schien die erste Zeitschrift, die sich ausschließlich dieser Welt der damals noch schwarz-weißen Bilder widmete. Eine Entwicklung, deren heutige Frucht eine Fülle von Zeitschriften und Magazinen ist, die sich irgendwo im Spektrum zwischen Klatsch und intellektueller Analyse mit der Filmwelt beschäftigen.

1924 erlebte Indien die ersten Radiosendungen. Dabei handelte es sich um ein privates Programm, das mit Hilfe eines 40 Watt Senders vom ‚Madras Presidency Club Radio‘ in den folgenden drei Jahren ausgestrahlt wurde. Der Beginn des öffentlichen Radios in Indien fiel mit dem Ende dieses Pioniersenders zusammen: 1927 nahm die Indian Broadcasting Company in Bombay und Kalkutta ihren Betrieb auf. Als erste Institution, deren Wirken sich durchgängig bis zum heutigen Tage verfolgen lässt, wurde 1936 All-India-Radio ins Leben gerufen. Dass es sich von Seiten der Verantwortlichen hier um ein Instrument zur Pflege von Tradition und Brauchtum handelte, wird deutlich an der 1940 erfolgten Verbannung des Harmoniums aus dem Spektrum musikalischer Beiträge. Die temperierte Tonleiter dieses Instrumentes wurde als Gegensatz zu den Shruti (Intervallen) und Mikrotönen der traditionellen indischen Musik verstanden. Erst Jahrzehnte später hielt dieses gängige Instrument wieder Einzug im Radio.

‚All-India-Radio‘ entwickelte sich schon früh zu einer Plattform für Filmmusik, so dass es zu einer sowohl für die Filmproduzenten als auch für die Radiomacher lohnenden Kooperation kam – die einen bekamen Werbung, die anderen Programm. 1952 kündigten jedoch die Filmproduzenten das bis dahin bestehende Übereinkommen zur Ausstrahlung von Filmmusik über das Radio. Grund hierfür war die Weigerung, die Ausstrahlung der Musikstücke durch Nennung von Produzent oder Titel des zugehörigen Films zu ergänzen. Zwei Jahre später, 1954, kam es zu Gesprächen zwischen der Filmindustrie und der Regierung, als Eigner und letztendlich Betreiber des nationalen Radiosenders. Auf Grund einer kompromisslosen Position von Seite des Staates entschieden sich die Vertreter der Produzenten zu einer Kooperation mit ‚Radio Ceylon‘. Dieser Sender, der sich nicht auf indischem Hoheitsgebiet befand, diente seit dieser Zeit als erfolgreiche und sehr populäre Marketingplattform für die gesamte Filmbranche. Das auf Filmmusik bauende Programm von ‚Radio Ceylon‘ wurde in der Folge zu einem Publikumsmagneten, der zusätzlich zu der gespielten Musik seinen Hörern auch mitteilte, welcher Film hinter dem jeweiligen Stück stand.

Der Erfolg des extraterritorialen ‚Radio Ceylon‘ war so offensichtlich, dass All-India-Radio diesen Angriff auf sein bisheriger Monopol 1957

mit der Einführung eines zweiten und explizit für leichte Unterhaltung ausgelegten Programms, ‚Vividh Bharati‘, konterte. In späteren Jahren wurde dieses Angebot zum kommerziellen Kanal des Senders umgebaut, der sich gleich der Konkurrenz auf die Zugkraft von Filmmusik verließ, um Hörer an sich zu binden.

Die Konkurrenz von ‚All-India Radio‘ und ‚Radio Ceylon‘ setzte sich jedoch auch in den 60er Jahren fort. Das treibende Element für das Verhalten des staatlichen indischen Senders waren die gesellschaftlichen Zielsetzungen der politischen Führung des Landes: Das Radio sollte dem Aufbau eines neuen Indiens dienen. Die beiden Grundelemente dieser Vision waren die Bewahrung der traditionell überlieferten Werte und die Schaffung eines sozialistisch ausgerichteten gesellschaftlichen Miteinanders und Wirtschaftens – einer „socialist society“⁴⁷. Der partielle Konservatismus, der in dieser Vorstellung liegt und der den Film und dessen Musik nicht als Kulturgut, sondern lediglich als Unterhaltung betrachtete, machte sich auch in der Programmgestaltung bemerkbar. All-India-Radio setzte bei der Konzeption seiner Sendungen über lange Jahre auf eine Popularisierung der klassischen indischen Musik. Die erzieherischen Hoffnungen, die mit diesem Konzept verbunden waren, fruchteten jedoch nicht, wie es spätestens der totale Triumph der Filmmusik auf allen medialen Kanälen in den 90er Jahren belegte.

Das Fernsehen kam 1959 durch ein von der UNESCO mit 20.000 Dollar finanziertes Projekt nach Indien. Ziel war es zu untersuchen, inwieweit diese Technologie zur Förderung ländlicher Regionen, und dort speziell der Bildung, eingesetzt werden könnte. Das technische Equipment für dieses Experiment war zum großen Teil eine Spende der USA. Ein Sender mit 500 Watt Leistung wurde zu einem symbolischen Preis von der Firma Phillips erworben. Im September des Jahres wurden die ersten Sendungen ausgestrahlt, die in einem Umkreis von 40 Kilometer um Delhi zu empfangen waren. Zu regelmäßigen täglichen Sendungen von einer Stunde Länge kam es ab dem Jahr 1965, wobei deren Empfang nach wie vor auf die Region um Delhi beschränkt war. Die weitere Ausbreitung des Mediums Fernsehen erfolgte in den 70er Jahren. 1972 wurde Bombay als zweite Stadt überhaupt mit einem Sender ausgestattet. Ein Jahr später wurden weitere Stationen in Srinagar, Amritsar und Kalkutta eingerichtet. Madras und Lucknow wurden 1975 mit dem notwendigen technischen Equipment ausgestattet, um auch hier einen regulären Sendebetrieb aufzunehmen. Im Verlauf der kommenden Jahre wurde der Sendebereich weiter ausgeweitet. Die Hoffnung dabei war, das umzuset-

47 Thoraval, Yves: *The Cinemas of India*, New Delhi 2001, S. 44.

zen, was schon 1969 der Vorsitzende der Atomenergiekommission, der Wissenschaftler Vikram Sarabhai, zu den Perspektiven des Fernsehens in Indien gesagt hatte. Er sah in dem neuen Medium die Chance, dass Indien die zwei in seinen Augen größten Schwierigkeiten des Landes überwinden könne: die Vielsprachigkeit und die immensen geographischen Distanzen, die Landesteile und Bewohner voneinander trennen.

Um den absehbaren Bedarf an Fachkräften zu decken wurde 1974 das ‚Film Institute of India‘ als selbstständige Gesellschaft eingetragen und vereinigte sich mit dem ‚TV Training Center‘ zum ‚Film & Television Institute of India‘. Nur ein Jahr später machte das Land seine ersten Erfahrungen mit dem Einsatz von Satelliten: Die USA stellten leihweise einen der künstlichen Himmelskörper zur Verfügung, während in den Labors der erste eigene Satellit fertig gestellt wurde, um wenig später von einer sowjetischen Rakete in Position gebracht zu werden.

1976 kam es zu einer institutionellen Trennung, die die wachsende Bedeutung des Mediums Fernsehen widerspiegelt. Das bis jetzt zu ‚All-India-Radio‘ gehörende Bildschirmmedium wurde unter dem Namen ‚Doordarshan‘ selbstständig. Mit diesem Schritt ging auch die Einführung von Werbung im Programm einher. 1980 kam es zu einer ersten, probeweisen Ausstrahlung von Farbfernsehen. Diese Technologie wurde in der Folge zu einem der Hauptwahlversprechen des Ministers für ‚Information & Broadcasting‘. Zwei Jahre später, 1982, erfolgte die Einführung, die sich zur Verbreitung des Satelliten ‚INSAT‘ bediente. Die erste landesweite Übertragung in Farbe fand anlässlich der neunten Asien-spiele in Delhi statt. Hierfür wurde auf einen sowjetischen Satelliten zurückgegriffen.

Als Meilenstein in der Geschichte des indischen Fernsehens kann das Jahr 1983 gesehen werden, in dem das zuständige Ministerium den staatlichen Kanal für die Aktivitäten privater Investoren öffnete. Dieser Schritt machte sich wenig später durch das Entstehen von Seifenopern bemerkbar, die von privaten Unternehmen „produziert und gesponsert wurden.“⁴⁸ Die erste erfolgreiche Serie ‚Humlog‘ von Kumar Vasudev, die 1984-85 lief, orientierte sich am Modell der ‚developmental soap opera‘ aus Mexiko und wurde von Colgate-Palmolive und Nestlé gesponsert. Dies führte zu einem Attraktivitätsschub für das Medium Fernsehen. Anfang 1984 waren 2,7 Millionen Fernsehgeräte in Indien auf Empfang. Allein im Jahr 1985, als es möglich wurde, nicht nur Werbespots zu platzieren, sondern komplette Sendeblocke zur Primetime zu erwerben und mit eigenem Material zu füllen, stieg in der Folge die Anzahl der Fern-

48 Karnad, Girish: „Die Videowelle“, in: Riemenschneider 1999, S. 189.

sehgeräte in Indien von 5,2 auf 7,2 Millionen. Ein Jahr zuvor hatte Doordarshan zudem einen zweiten Kanal eingeführt. 1986 wuchs die Zahl der Empfangsgeräte auf 12,5 Millionen. Die Statistiker gehen dabei davon aus, dass vor jedem Fernseher zu dieser Zeit durchschnittlich zehn Zuschauer saßen.

Nicht vergessen sollte man in diesem Zusammenhang die Verbreitung, die der Videorekorder nach seinem Aufkommen erfuhr. Den Videokassetten kam schon deshalb im Kontext des Subkontinentes eine besondere Bedeutung zu, weil diese Technologie es erlaubte, die Anbindung der Millionen Inder in aller Welt an ihr Heimatland zu intensivieren. Niemand war mehr vom Angebot der erreichbaren Kinos abhängig, um im Film die Wonnen seiner eigenen Kultur zu kosten. Wer per Post erreichbar war, für den konnten die Magnetbänder zu einer audiovisuellen Nabelschnur werden. Die Filmindustrie war jedoch von den Möglichkeiten dieser Technik weniger begeistert. Bei einer angenommenen Durchsetzung des Marktes mit 95 Prozent illegalen Kopien ist nachvollziehbar, warum diese Innovation von Produzenten und Vertreibern keineswegs als Segen empfunden wurde.

Der Trend zur Kommerzialisierung des Fernsehens wurde jedoch nicht durchgängig begrüßt. So kritisierte die ‚P. C. Joshi Working Group‘ schon im Jahre 1984 genau diese Entwicklung und wandte sich zusätzlich gegen den Delhi-Zentrismus des staatlichen Senders. Mit der immer weiteren Durchdringung der Gesellschaft kam es auch zu Veränderungen traditioneller Strukturen. Im ländlichen Raum wurde der seit jeher hierarchisch kontrollierte Informationsfluss in den Familien durch die neue Technologie in gewisser Weise untergraben. Es waren auf einmal nicht mehr die Männer und Ältesten, die Informationen verbreiteten und darüber entschieden, welche Neuigkeiten für Frauen und Kinder gut seien. Nachrichten, Geschehnisse und Wissen wurden jetzt mehr und mehr egalitär generationen- und geschlechterübergreifend rezipiert.

Der erste wirkliche TV-Hit, der ersichtlich Menschen aus dem öffentlichen Leben abzog und dessen Sendetermine zum Straßenfeger und zu fast nationalen Veranstaltungen wurden, war die Verfilmung des ‚Ramayana‘ Mythos von Ramanand Sagar, die von 1986 bis 1988 gesendet wurde. Ein weiterer Erfolg dieser Größenordnung war in den Jahren 1988-90 die Verfilmung des ‚Mahabharata‘ von B. R. Chopra, des zweiten in der indischen Kultur fast omnipräsenten klassischen Mythos.

Die Wende zum letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts markiert einen radikalen Wandel in der bis dahin alles andere als überstürzten Entwicklung des indischen Fernsehens. Binnen weniger Jahre explodierte

auf Grund der Einführung von Satellitenfernsehen 1991 und der Ausbreitung von Kabelnetzen die Zahl der Programme. Mehrere Sender, die zu meist im größeren asiatischen Kontext standen, aber auch mit Ziel auf den mittleren Osten operierten, bereicherten das Angebot um teilweise eine ganze Kollektion von Programmen. Dabei waren es auch die globalen Medienakteure, die Indien als potentiell lohnendes Betätigungsfeld entdeckten. So zum Beispiel ‚STAR-TV‘, das zum Konzern Rupert Murdochs gehört, und ‚ZEE-TV Network‘. Mit den ‚Dishwhallas‘, den Kabelnetzbetreibern, bildete sich ein ganz neuer Berufsstand heraus, dessen Serviceleistung binnen kürzester Zeit aus dem Leben des Landes nicht mehr wegzudenken war. Trotz dieser Medienrevolution, die Indien am Beginn der 90er Jahre erlebte, behielt das Kino seinen hohen Stellenwert im öffentlichen Leben. Dabei gilt es zu bedenken, dass in einem Land wie „Indien, wo mehr als ein Drittel der Bevölkerung unter der Armutsgrenze lebt, wo fast die Hälfte der Bevölkerung Analphabeten sind, wo private Radios und Fernseher Luxus sind, das Kino das billigste, best zugänglichste und effektivste Medium der Massenkommunikation und Meinungsbildung ist.“⁴⁹

Die Gesetzgebung des Landes, das sich auf Grund des Zusammenbruchs des Ostblocks zu dieser Zeit wirtschaftlich öffnet, reagiert auf diese Entwicklung mit einer gewissen Verzögerung. Erst 1993 wird ein Gesetz zur Regelung des Kabelfernsehens erlassen. Im gleichen Jahr geht Doordarshan mit fünf weiteren Kanälen auf Sendung, um ansatzweise ein Gegengewicht zur medialen Invasion zu bilden. 1994 wird die so genannte ‚Cable Television Ordinance‘ eingeführt. Im gleichen Jahr kündigt Rupert Murdoch, der zuerst versucht hatte, durch die Ausstrahlung englischsprachiger Programme im indischen Markt erfolgreich zu sein, einen Pay-TV Kanal in Hindi an. Ein Jahr später lancieren Doordarshan und CNN eine Zusammenarbeit.

Zur gleichen Zeit hält, zuerst in den Großstädten, ein weiteres Medium seinen Einzug: das Mobiltelefon. Ähnlich wie die noch junge TV-Programmviefalt trug diese Innovation zu einer Individualisierung der persönlichen Kommunikation und damit zur Differenzierung der Gesellschaft bei.

Das Zeitalter der Globalisierung feierte in Indien jedoch nicht nur ungebrochene Triumphe. So musste der Sender MTV erkennen, dass die Jugend der Welt nicht in allen Punkten gleich ist. „Anfänglich dachte man bei MTV, Jugendkultur sei eine globale Bewegung. Hip-Hop und

49 Kazmi, Fareeduddin: „How angry is the Angry Young Man?“, in: Nandy, Ashis: *The Secret Politics of our Desires*, Delhi 1998, S. 134.

Piercing, Fluchen und Heavy Metal. Doch die indischen Kids wollen das nicht. Sie mögen keine Rockmusik, sie achten ihre Eltern, und sie ziehen sich gern gut an⁵⁰, so eine Mitarbeiterin der sendereigenen Marktforschung, die die Einsichten aus diesem Lernprozess auf den Punkt brachte. Das unmodifiziert importierte Programm war als grobschlächtig und unhöflich empfunden worden. Dementsprechend lautete die indianisierte Strategie des Senders: „Ausländische Videos nehmen wir nur ins Programm, wenn sie keine Nacktszenen, keine Obszönitäten, keine schmutzigen Sprüche, keine übermäßige Gewalt enthalten. Bei dem Video „Thank you India“ von Alanis Morissette haben wir den unteren Teil ihres nackten Körpers abgedeckt. Die Brust wurde ja schon von ihrem Haar versteckt.“⁵¹

Gerade die Musikkanäle, von denen MTV nur einer ist, sind zu einer wichtigen Marketingplattform für das Kino geworden. Bevor ein Film anlauft, werden kurze Werbetrailer gezeigt. Parallel wird das Video zu einem der Filmsongs veröffentlicht. Wenn der Film schließlich anlauft, wird intensiv über ihn berichtet.

Dem Musikfernsehen ist es auch zu verdanken, dass nicht mehr nur die original Tanz- und Gesangsszenen der Filme gezeigt werden. Als Variante wird ein Zusammenschnitt verschiedener Szenen aus einem Film mit einem der Songs unterlegt. Diese Strategie erlaubt es, dem Betrachter einen größeren Einblick in die Handlung des Films zu geben und so dessen Neugier möglicherweise noch mehr zu wecken, als es eine kontinuierliche Musikszene tun würde. Man trifft jedoch auch auf visuell unabhängige Videoclips. Der Startschuss für diese Sparte audiovisueller Erzeugnisse fiel im Jahr 1990 mit dem Lied ‚Dil Dharke‘ von Baba Sehgal. Deren Ästhetik hat sich nach einem anfangs sehr starken westlichen Einfluss in den letzten Jahren wieder zusehends mehr an den indischen Traditionen orientiert.

50 So wiedergegeben in Trojanow 2001, S. 141f.

51 So wiedergegeben in Trojanow 2001, S. 145.

Kino und Gesellschaft

Tradition und Moderne

Die Spannung zwischen Tradition und Moderne ist ein zentrales Charakteristikum der indischen Gesellschaft. Aus diesem Grund ist es alles andere als überraschend, dass sich das Kino häufig der Fragen und Konflikte bedient, die aus den mannigfaltigen Gegensätzen und Unvereinbarkeiten resultieren, mit denen das Land umgehen muss. Die Fülle der überlieferten Werte und Sozialpraktiken steht – zumindest zum Teil – nicht neutral zu den technologischen und ideellen Errungenschaften der jüngeren Geschichte. Das Medium Film muss bei einer solchen Kontrastierung als eine Institution der Moderne klassifiziert werden, und das nicht nur in technischer Hinsicht. Die ökonomische Ausrichtung auf einen Massenmarkt führte quasi automatisch dazu, dass drängende Fragen der indischen Gesellschaft in mehr oder weniger direkter Form ihren Weg auf die Leinwand fanden. Filme dienten in der Vergangenheit häufig als Start- und Kristallisationspunkte für Diskussionen gesellschaftlich relevanter Themen wie Drogen, Kastenwesen, Gewalt und Nationalismus.

Mit welchen Fragen sich Filme auseinandersetzen und welche Gegensätze und Konflikte es sind, an denen sie sich abarbeiten, berührt dabei nicht nur eine Gemeinde von auf Kassenschlagern abonnierten Kinofans oder intellektuell anspruchsvolleren Cineasten. Was auf der Leinwand geschieht, ist in Indien vielmehr eine Angelegenheit des öffentlichen Interesses. So wurde ein Filmprojekt der Regisseurin Deepa Mehta dadurch gestoppt, dass eine Gruppe von etwa hundert Nationalisten die Filmbauten kurz und klein schlug. „Der in den 1930er-Jahren spielende Film mit dem Titel ‚Wasser‘ sollte darstellen, wie hinduistische Witwen aus Not in die Prostitution abglitten. Zudem kommt es zu einer verbotenen Liebesbeziehung zwischen Menschen aus verschiedenen Kasten. Ram Kishore Gupte, Sprecher der hinduistischen Suprabhatam, brachte die Ablehnung seiner Kulturorganisation auf einen selbstgerechten Punkt: ‚Wenn sich in einem Film eine junge Witwe in einen Mann aus niederer Kaste verliebt, dann verstößt das Thema selbst gegen die grundlegende Tradition unserer Gesellschaft‘. Rückendeckung erhielt der Mann von dem Premierminister des Bundesstaates Uttar Pradesh, der umgehend die Drehgenehmigung zurückzog. Der Film wurde vorerst

verhindert.“⁵² Bei einem anderen Film von Deepa Mehta gingen Mitglieder der hindufundamentalistischen Shiv-Sena-Partei gegen Kinos vor, in denen der Film gezeigt wurde. FIRE (Deepa Mehta, 1998), so der Name des Films, schildert, wie zwei verheiratete Frauen die Liebe zueinander entdecken.

Kinofilme sind also nicht nur eine Angelegenheit der Kinogänger. Was auf der Leinwand stattfindet, wird von vielen Betrachtern als Äußerung verstanden, die im breiteren Kontext indischer Kultur und Werte zu sehen ist. Die Fragen, die hier verfolgt werden, sind die ins Kollektive gewendeten Varianten dessen, was jeden Menschen zu unterschiedlichen Zeiten seines Lebens mehr oder weniger umtreibt: Wer bin ich? Woher komme ich? Wohin gehe ich? Ein nicht unerheblicher Teil der handlungstreibenden Konflikte in vielen Filmen resultiert daraus, dass die individualistische und kollektivistische Formulierung dieser Fragen kontrastiert wird und so Tradition und Moderne aufeinander treffen.

Dabei ist die grundlegende Frage der Filmkultur des Subkontinents die nach der indischen Identität. Eine Frage, die sich sowohl auf Land und Nation, als auch auf jeden ihrer Bürger bezieht. Was ist es, das eine geographische Ansammlung von einer Milliarde Menschen verbindet? Eine Gruppe, deren Angehörige unterschiedlichen Göttern huldigen, verschiedenste Traditionen pflegen und sich mehr als hundert verschiedener Sprachen bedienen. Auf diese Fragen versucht der Hindifilm immer wieder Antwort zu geben und ist dabei selbst schon zu einer geschichtlich gewachsenen Umgangsweise mit diesem Problem geworden. In seiner Eigenschaft als landesweites Konsumgut ist er es, der die so vielfältig geschiedenen Menschen als Zuschauerschaft vereint. Von nicht wenigen Beobachtern wird er als der wahre Vereiniger der Nation gesehen.

Der populäre Film spielte aus diesem Grund eine entscheidende Rolle bei der Entstehung eines indischen Selbstbewusstseins. Die öffentlichen Vorstellungen von Heldentum, Pflicht, Mut, Modernität, aber auch Konsum und Glamour speisen sich aus den Geschichten, die im Kino erzählt werden. Die Entwicklung der individuellen und gesellschaftlichen Werte des Landes im 20. Jahrhundert wurde zu einem nicht geringen Teil im Dunkel der Vorführräume vorangetrieben. Die Entwicklung des indischen Selbstbewusstseins lässt sich anhand der Filme des Landes nachverfolgen – Filmen, in denen ein Weg gesucht wird, das Erbe einer fünftausendjährigen Kultur, zweihundert Jahre britischer Herrschaft und von fünfzig Jahren nationaler Souveränität für die Gegenwart fruchtbar zu machen.

52 Trojanow 2001, S. 148.

Ein integrierendes Moment des Mainstreamkinos ist, wie schon erwähnt, die Sprache. Keine andere der 18 amtlich anerkannten Landessprachen wird von so vielen Menschen verstanden wie Hindi. Trotz dieser vergleichsweise großen Sprecherschaft sind es nur 40 Prozent der Bevölkerung, die sich so verständigen können. Die Ausschließlichkeit, mit der große Filme mit keiner anderen Sprache als Hindi in Zusammenhang gebracht wurden, hat in den 90er Jahren gelitten. Durch Synchronisationen wurde die vorher so starre Grenze zwischen Hindifilm und allen anderen Produktionen aufgeweicht. Die große Verbreitung, die Hindi heute hat, lässt sich jedoch zu einem nicht geringen Teil auf die Attraktivität der Filme zurückführen, die sich fast ein dreiviertel Jahrhundert dieser Sprache bedienten, ohne dass es dazu eine Alternative gab. 1964 bemerkte sogar ein Report für die UNESCO „Report on Indian Cinema“ von Jerzy Toeplitz den immensen Einfluss, den das Bombay Kino auf die Sprache Hindi hat.

Sprache und Sprachkonflikte können dabei zuweilen in massive politische Auseinandersetzungen münden. So gab es 1994 in Karnataka Unruhen auf Grund der Tatsache, dass mit der Ausstrahlung von Nachrichten in Urdu begonnen wurde. In dieser südwestlichen Region des Landes ist Kanaresisch die offizielle Sprache. Ein Konflikt, der deutlich werden lässt, dass Indien nicht nur als Ganzes um seine Identität ringt, sondern dass dieses Ringen sich innerhalb des Landes vielmehr zwischen den verschiedenen Landesteilen abspielt. *Inder* ist eine Bezeichnung, die die Menschen, auf die sie angewandt wird, nur höchst selten verwenden – zumeist im Ausland, um auf ihr Heimatland zu verweisen. Vor Ort bekommt man auf die Frage nach der nationalen Zugehörigkeit den Landesteil zu hören, den der Befragte als seine Heimat bezeichnet, ein Symptom dafür, dass eine übergreifende Identität mehr ein Desiderat als eine Realität ist.

Die Integrationsfunktion des Kinos geht jedoch über den größten gemeinsamen sprachlichen Nenner deutlich hinaus. Das Kino war seit jeher eine Veranstaltung, die mit den Kastengrenzen brach. So lange die bunten Bilder die Leinwand beherrschen, werden die fast endlosen Binnendifferenzierungen der indischen Gesellschaft zurückgedrängt. Man geht davon aus, dass zirka 3.000 Kasten existieren. Das Wort *Kaste* leitet sich dabei vom portugiesischen Wort ‚*casta*‘ her, was Farbe bedeutet. Der Ursprung dieser sozialen Differenzierung findet sich bei den indoeuropäischen Nomadenstämmen, den Ariern. Diese kamen vor mehr als 3.000 Jahren nach Indien, ließen sich dort nieder und verbreiteten ihr System der Menschenklassifizierung über das ganze Land. Die einheimi-

sche Bevölkerung wurde von den Ariern als ‚Dasa‘ bezeichnet, was ‚Sklave‘ bedeutet, und in die Gruppe der ‚Shudras‘ integriert. Ursprünglich bestand das gesellschaftliche Miteinander aus vier Klassen: Brahmanen (Priestern), Kshatriyas (Kriegern), Vaishyas (Händlern) und Shudras (Bauern). Unterhalb dieses Quartetts waren und sind die Unberührbaren angesiedelt. Ihre niedrige Stellung leitet sich aus der Dreckigkeit der Arbeiten ab, mit denen sie ihren Lebenserwerb bestreiten. In jüngerer Zeit nennen sich viele der Unberührbaren ‚Dalits‘, was so viel wie ‚Unterdrückte‘ bedeutet.

Das Kastensystem ist ein wichtiger Punkt in der Handlung vieler Filme. Schon sehr früh, so in *ACHUT KANYA* (1936) und *SUJATA* (Bimal Roy, 1959), wurde dieses Sujet aufgegriffen. Dabei gibt es zwei unterschiedliche Ansätze bei möglichen Narrationen, die sich zentral um das Phänomen des Kastenwesens drehen. Zum einen kann es um die Interaktionen zwischen Angehörigen verschiedener Kasten gehen. Zum anderen wird das Binnenleben innerhalb einer Kaste zum Fokus der Aufmerksamkeit gemacht.

Welche Spannungen aus dieser traditionellen Beschaffenheit des indischen Sozialsystems entstehen können, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die zentralen Werte der politischen Moderne – Gleichheit, Bürgertum, Individualität und demokratische Partizipation – inkompatibel sind mit dieser Tradition. Das strukturelle Fundament des Kastenwesens ist die Annahme einer dauerhaften und nicht modifizierbaren Ungleichheit zwischen den Menschen. Einzig und allein per Wiedergeburt kann man von einer zur anderen Kaste wechseln. Der Wert des Einzelnen liegt traditionell darin, wie gut er die Position, in die er hinein geboren wurde, ausfüllt.

Der Einzug von Kacheril Raman Narayan, eines Unberührbaren, in das Amt des Präsidenten von Indien führt jedoch vor Augen, dass die Kaste nicht mehr das Gefängnis ist, das sie einmal war. Beim schleichenden Abriss dieses Gefängnisses, der auf lange Zeit noch nicht abgeschlossen ist, spielte und spielt das Kino eine nicht zu unterschätzende Rolle. Der Film hat mit seinem Fokus auf die Geschichte Einzelner dazu geführt, dass die individuelle Freiheit in ihrer Bedeutung gegenüber der Tradition gestärkt wurde. Im neuen indischen Film kann man als Konsequenz dieser Entwicklung das Entstehen säkularer Protagonisten beobachten. Mani Rathnams *BOMBAY* ist ein Beispiel für diese Entwicklung, ein Film, in dem ein gemischt religiöses Ehepaar Zeuge von Unruhen wird, die sich aus dem gleichen Gegensatz speisen, den sie hinter sich gelassen haben. Diese Entwicklung kann als Antwort auf die religiösen

Differenzen verstanden werden, die der indischen Gesellschaft große innere Spannungen verschaffen.

Dieser Trend wurde jedoch auch durch andere gesellschaftliche Entwicklungen gestärkt. Die Umstrukturierung der Arbeitswelt, die Verstädterung und die damit einher gehende Lebensweise führten zu einem Niedergang der klassischen Großfamilie. Im Gegenzug dazu ist eine Mittelklasse entstanden, die mit einem Einkommen zwischen 1.000 und 5.000 Euro im Jahr Anschluss an den westlich orientierten Konsum gefunden hat. Man geht davon aus, dass zwischen 250 und 450 Millionen Menschen dieser Gruppe angehören. Die urbane Mittelklasse begann seit den 70er Jahren zudem, sich mehr und mehr über den Konsum und weniger über Geburt oder die Kaste zu definieren. Die Romantik und der Konsum, so wie sie das Bollywood Kino zeigt, sind zum Bestandteil des Lebensstils dieser Mittelklasse geworden. So wie das Wohnzimmer mit Flügel in den 50er und 60er Jahren für Erfolg stand, so sind es heute High-Tech-Konsumgüter wie Mobiltelefone, Laptops oder ähnliches.

Die stets mit Gandhi verbundene Tradition der strengen Sparsamkeit ist dieser an Status und Hedonismus orientierten Einstellung gegenüber jeglichen Luxusgütern gewichen. Die Zeiten, in denen es als vulgär galt, Reichtum zur Schau zu stellen und über die einfachen Bedürfnisse hinaus zu konsumieren, gehören der Vergangenheit und deren sozialistisch-egalitären Träumen an.

Der massive Wandel, der zum einen durch die Verkleinerung der Familien, zum anderen durch das Wachstum der Städte das Land verändert hat, schuf jedoch auch ein neues moralisches Utopia: das einfache Dorf. Immer wieder wird auf das Dorf als der Prototyp der Sozialgemeinschaft zurückgegriffen. Dieses überschaubare Miteinander von Menschen ist ein Symbol für die traditionellen Werte, wohingegen die Stadt stellvertretend für die Moderne steht.

Staat und Politik

Die Teilung des Landes in Indien und Pakistan 1947 ist bis zum heutigen Tag in den Köpfen und Medien präsent. Eine Million Menschen starben im Verlauf der Abspaltung des heutigen muslimischen Nachbarstaates. Sieben Millionen Muslime und fünf Millionen Hindus mussten ihre angestammte Heimat verlassen und wurden zu Flüchtlingen. Die von religiösen Gruppen betriebene Separierung eines islamisch ausgerichteten Staates erfolgte dabei fast gleichzeitig mit der Unabhängigkeit Indiens. Der Film 1947 EARTH (Deepa Mehta, 1999) nimmt diese Ereignisse so-

gar nicht nur durch die Jahreszahl, sondern auch in der Typographie seines Titels auf. Ein Riss spaltet die Reihe der Ziffern und steht so für eine Teilung, die mehr zerstört als neu schafft. Ähnlich wie in diesem wird auch in vielen anderen Filmen die Spannung aus den Folgen der historischen Tatsache der Trennung der beiden Staaten generiert. Sehr häufig liegt dabei der Impetus auf der Aussage, dass es sich eigentlich um einen Staat, um eine Nation handelt, die nie hätte getrennt werden dürfen. Dass diese Entwicklung ganz handgreifliche Folgen für die Filmwelt hatte, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass indische Filme im heutigen Pakistan schon 1952 verbannt wurden. Im heute nicht mehr existenten Ost-Pakistan (heute Bangladesch) wurde dieser Schritt 1962 vollzogen, eine Beschneidung der potentiellen Zuschauerschaft von Filmen, die in ihren wirtschaftlichen Konsequenzen besonders das bengalische Kino hart traf.

Die Spätfolgen des Schismas, mit denen das Land zu kämpfen hat, sind der Terrorismus in der Kaschmirregion und die immer wieder aufflammenden Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen Religionsgruppen. Auch wenn der prozentuale Anteil der Hindus an der Bevölkerung in den vergangenen Jahrzehnten auf jetzt 86 Prozent angestiegen ist, so ist das Land mit 100 Millionen Anhängern des Islam auch Heimat der größten muslimischen Population eines Landes überhaupt auf der Welt.

Die Grundidee der Staatsgründung, für die stellvertretend die Namen Gandhi und Nehru stehen, war es, ein säkular und sozialistisch motiviertes Miteinander zu schaffen, das jedem die Ausübung seiner Religion gestattet. Der Einzug moderner Technik sollte dem eigentlich reichen Land allgemeinen Wohlstand bringen, der Verteilungskämpfe unnötig machen würde. In den Köpfen der Menschen sah man sich an einem neuen Anfang, der es nach zweihundertjähriger Ausbeutung durch andere Mächte dem Land endlich erlauben würde, sich zu seiner eigentlichen und wahren Größe aufzuschwingen.

Diesem Ziel sollte auch der Film dienen. Die intellektualistisch-asketische Grundhaltung der führenden Köpfe der indischen Unabhängigkeit stand aus genau diesem Grund den so beliebten und massentauglichen Produktionen der Filmindustrie mit Skepsis gegenüber. So ist es auch zu erklären, dass Nehru 1948 einen Baustopp für Kinos verfügte. Der Informationsminister bemerkte einige Jahre später kritisch, „dass Produzenten, die in diesem Bereich aktiv sind, einen gewissen kulturel-

len Hintergrund haben sollten.“⁵³ Der Mainstream-Hindifilm war nicht das Medium, von dem die Formung des neuen indischen Menschen erhofft wurde. Der Einsicht, dass eine der zentralen Investitionen in den Fortschritt die Bildung der Menschen ist, die ihn tragen sollen, wurde durch die Etablierung eines sehr guten, staatlich gelenkten Dokumentarfilmsektors nachgegangen. Der im Zweiten Weltkrieg eingeführte obligatorische Vorfilm wurde beibehalten und dient seit diesen Tagen der geistigen und moralischen Erbauung derer, die eigentlich unterhalten werden wollen. Der Baustopp für Kinos blieb einige Jahre bestehen und wurde für Bombay 1956 aufgehoben. Was nicht aufgehoben wurde war die Meinung der politischen Entscheidungsträger, dass es sich beim Massenphänomen Kino lediglich um eine Form der Unterhaltung und dazu noch um eine gesellschaftlich wenig wünschenswerte handele.

Diese Sichtweise schließt erstaunlicherweise nahtlos an die der ehemaligen Kolonialherren an. Auch für diese waren die Leinwandepn nur so lange gut zu heißen, wie sie der kolonialen Politik dienten. Mit dem Erstarken der Unabhängigkeitsbewegung kam deshalb auch das Kino in den Verdacht, kommunistischen Umtrieben Vorschub zu leisten (1920 war die kommunistische Partei Indiens mit sieben Mitgliedern aus der Taufe gehoben worden). Es kam zu relativ bizarren Einschätzungen, was die Folgen möglichen Konsums unterschiedlicher filmischer Produkte anging. Obwohl man der Bevölkerung nicht zutraute, westliche Filme zu verstehen, sah man in Werken wie PANZERKREUZER POTEMKIN (Sergej Eisenstein, 1924) eine ideologisch nicht zu unterschätzende Gefahr.

Die Ausgangsbedingungen des jungen Staates Indien waren alles andere als schlecht. 1950 verfügte das Land über die stärkste Wirtschaft Asiens und hatte einen Anteil von zwei Prozent am Welthandel. Seit diesen Tagen ist dieser jedoch um mehr als die Hälfte auf 0,8 Prozent zurückgegangen. Verantwortlich hierfür sind aller Wahrscheinlichkeit nach die dem sowjetischen Vorbild nachempfundenen Fünfjahrespläne, mit denen der Weg in die Zukunft bereitet werden sollte, die de facto jedoch weit eher eine hoch bürokratisierte Form der Misswirtschaft darstellten.

Einen Titel, den Indien von Beginn seiner unabhängigen Existenz bis zum heutigen Tage inne hatte und hat, ist der der bevölkerungsreichsten Demokratie der Erde. Aus den Anfangs 300 Millionen Bewohnern des Landes wurden bis zum heutigen Tag eine Milliarde, was einem Sechstel der Weltbevölkerung entspricht. Der Zyniker Winston Chur-

53 Barnouw, Erik und Krishnaswamy, S.: *Indian Film*, New York 1980, S. 208.

chill, der auch Gandhi einmal als „halb nackten aufrührerischen Fakir“⁵⁴ bezeichnete, fand für das politische Leben Indiens die Umschreibung, dass es sich bei diesem Staat um die weltweit einzige funktionierende Anarchie handeln würde.

Die Missachtung und Geringschätzung, die die Filmwelt von politischer Seite erfuhr, führte keinesfalls zu ebenso gearteten Reaktionen auf der anderen Seite. Vielmehr zeigte sich, dass eine Karriere beim Film eine exzellente Ausgangsposition war, um danach eine Karriere in der Politik anzustreben. Schlüssel zu diesen Wechseln war die Bekannt- und Beliebtheit, die sich verschiedene Schauspieler durch ihre Leinwandauftritte erworben hatten. So haben zum Beispiel im Süden des Landes die Filmschauspieler M. G. Ramachandran, N. T. Rama Rao und Jayalalitha ihren Weg in die Politik vor allem deshalb gemacht, weil ihre Fans ihnen göttliche Kräfte zuschrieben. Sie sind von Film- zu Politikstars geworden. M. G. Ramachandran, der 1960 mit dem Film *SHRI VENKATESHWARA MAHATYAM* (P. Pullaiah) zum Star avancierte, wurde in den 70er Jahren Ministerpräsident von Tamil Nadu und hatte dieses Amt für zehn Jahre inne. In seinen Filmen hatte er sich stets als Beschützer des kleinen Mannes präsentiert und war von der moralischen Botschaft dieser Werke überzeugt. Welche wahnhafte Verehrung er von seinen Anhängern erfuhr, lässt sich anhand einer schweren Krankheit im Jahre 1987 aufzeigen. 22 seiner Anhänger begingen Selbstmord in der Hoffnung, dass dieses Opfer zur Genesung ihres Idols beitragen würde.⁵⁵ Jayalalitha, eine Schauspielerin, folgte Herrn Ramachandran als Ministerpräsidentin nach. Ihre Anhänger waren von ihren Kräften so überzeugt, dass sie häufig um Fotos ersucht wurde, die dazu dienen sollten Krankheiten zu heilen. Andere Anhänger wälzten sich vor ihr auf der Straße, um ihre Verehrung zu bezeugen. N. T. Rama Rao ging so weit, dass er 1982 seine eigene Partei, die ‚Telegu Desam Party‘, ins Leben rief. Auch Amitabh Bachchan nutzte seine Popularität, um ins Parlament aufzurücken. 1987 trat er jedoch zurück, nachdem seine Familie beschuldigt worden war, in den ‚Bofors kickback scandal‘ verwickelt zu sein.

Das Desinteresse, das dem Kino von politischer Seite entgegen gebracht wurde, ist jedoch nicht durchgängig. Schon 1951 liefert das 1949 eingesetzte ‚S. K. Patil Film Enquiry Committee‘ einen Bericht ab, der sich mit der Lage der Filmindustrie auseinander setzt. Es wurde festgestellt, dass es einen Schwenk vom Studiosystem zu unabhängigen Produktionen gegeben hatte. Darüber hinaus wurden das Massenkultur-

54 So wiedergegeben in Rajadhyaksha und Willemen 2002, S. 20.

55 Garga, B. D.: *So many Cinemas*, Mumbai 1996, S. 269.

Idiom des damaligen Kinos, der Einfluss von Schwarzgeld und das Starsystem kritisiert. Um das positive Potential dieses Mediums auszunutzen wurde vorgeschlagen, dass der Staat erhebliche Anstrengungen in Bezug auf Filmproduktion unternehmen solle. Eine ‚Film Financing Corporation‘ solle eingerichtet werden, ein Filminstitut, in dem junge Filmschaffende sich die notwendigen Kenntnisse aneignen könnten, und ein Filmarchiv, das dafür Sorge tragen solle, diesen Teil der indischen Kultur zu sammeln und zu bewahren. Dieser hoch engagierte Bericht blieb für fast zehn Jahre ohne Folgen – wenn man davon absieht, dass unbelichtetes Filmmaterial im Jahr 1957 zu einer für den Staat essentiellen Ware erklärt wurde, was zu einer zentralen Kontrolle des Imports führte.

Die wenig wohlwollende Haltung der politischen Kreise änderte sich erst, als die Einsicht reifte, dass eine Förderung des Mediums Film sowohl finanzielle als auch kulturelle Profite abwerfen würde. Satyajit Rays *PATHER PANCHALI* (1955) war in dieser Hinsicht der Wendepunkt für die West Bengalische Regierung, dadurch, dass dieser Film im Ausland, nach seiner Weltpremiere im ‚Museum of Modern Art‘ in New York, harte Devisen einspielte – ein entscheidender Faktor, der letztendlich dazu führte, 1960 die ‚Film Finance Corporation‘ ins Leben zu rufen. Der Bundesstaat Karnataka ging in der 80er Jahren noch um einiges weiter und förderte pauschal die Produktion von Filmen. 1983 wurden die Subventionssätze für Filme auf 1 lakh (10.000.000 Rupien) für schwarz-weiß und 1,5 lakhs (15.000.000 Rupien) für eine Farbproduktion festgesetzt. Bedingung für die Gewährung dieser Unterstützung war, dass der Film vollständig in Karnataka gedreht wurde und sich der Sprache Kanaresisch bediente. Bis 1986 im Staat selbst genug Einrichtungen vorhanden waren, war es den Filmemachern noch gestattet, die Postproduktion in anderen Staaten durchzuführen.

Staat und Politik sehen sich heute einer Fülle von Problemen gegenüber. Das möglicherweise für das ursprünglich pluralistische Konzept Indiens bedrohlichste ist der Aufstieg der Hindufundamentalisten, eine Entwicklung, die der erhofften neuen Gesellschaft gewissermaßen entgegen läuft, und die so nicht voraus zu sehen war.

Zensur

Der Film *SHOLAY* sähe anders aus, wenn es die Zensur nicht gäbe. Sie verhinderte die exzessive Darstellung der Abrechnung zwischen dem mit Nagelschuhen kämpfenden Thakur und dem Verbrecher Gabbar, der diesen einst um seine Familie und seine Arme gebracht hatte. Auch viele

andere Filme sähen anders aus. Am auffälligsten für westliche Betrachter ist die Abwesenheit von Kussszenen. Eine Tatsache, die besonders im Kontext der Gesangs- und Tanzsequenzen ins Auge fällt. Immer wieder steigern sich hier die Spannung und die Annäherung zwischen den Akteuren so weit, dass ein Lippenkontakt fast unausweichlich erscheint. Wie unter anderem in *RANGEELA* mehrfach zu sehen, werden solche Spannungsmomente dadurch aufgelöst, dass einer der beiden Akteure den Kopf buchstäblich im letzten Moment nach oben oder zur Seite dreht, und es so nur zu einem kurzen Kontakt des Mundes mit der Wange, dem Hals oder den Haaren kommt.

Diese Eigentümlichkeit des indischen Films ist in gewisser Weise überraschend, da ein explizites Verbot von Kussszenen nicht existiert. Es handelt sich vielmehr um ein ungeschriebenes Gesetz, das sich aus den Regeln für die Zensur von Filmen ableitet. Schriftlich niedergelegt und somit ausdrücklich verboten sind die Darstellung von exzessiven Liebesszenen, sexuellen Vorgängen und Begebenheiten, die unmoralisches Verhalten nahe legen. Verständlicher wird die Ausweitung dieser Richtlinien auf das im westlichen Kontext keineswegs derartig anstößige Küssen, wenn man dessen Rolle in der Öffentlichkeit betrachtet. Im Gegensatz zu Händchenhalten und wohlgerne vorsichtigen Umarmungen wird diese Art des Kontaktes zwischen zwei Menschen als eine dezidiert sexuelle Handlung gesehen und somit als Verstoß gegen die öffentliche Ordnung betrachtet.

Dass ein ausdrückliches Verbot von Küssen im Film nicht existiert, zeigen die berühmten Ausnahmen von der Regel. Nicht alle Filme verzichten auf die Darstellung dieser Form von Zärtlichkeit und, was an dieser Stelle noch interessanter ist, auch die Zensurbehörde hält sie davon nicht ab. Dass Küsse sehr wohl ihren Weg auf die Leinwand finden können, zeigt der Film 1947 *EARTH*, in dem es eine Szene gibt, in der sich die Hauptdarstellerin Shanti und ihr Verehrer Hasan lange und innig küssen. Ein anderes Beispiel findet sich in einer verregneten Liebeszene in *RAJA HINDUSTANI*.

Dass in Fragen dessen, was in Filmen erlaubt ist, mit keinem eheren, sondern eher einem flexiblen Maß gemessen wird, lässt sich am Umgang mit westlichen Filmen erkennen. Überraschenderweise wurden diese zu keiner Zeit im gleichen Ausmaß wie die einheimischen Produktionen im wahrsten Sinne des Wortes beschnitten. Westliche Blockbuster waren hiervon in der Vergangenheit nur selten betroffen – was möglicherweise auch daran liegen mag, dass gerade das öffentliche Küssen mit

einer westlichen Lebensweise verbunden wird und im Kontext ausländischer Filme somit adäquat erscheint.

Viele große Namen des indischen Filmgeschehens sind dafür, dass der Quasi-Bann von Kusszenen beibehalten wird. Eine Position, die ihren Grund jedoch nicht darin hat, dass die Darstellung erregender Szenen insgesamt abgelehnt wird. Das indische Kino hat vielmehr eine Reihe von Strategien entwickelt, um auf andere Weise den weiblichen Körper als visuellen Stimulus einzusetzen. Da sind zum einen die Tanz- und Traumszenen, die eine sehr assoziative Bildlichkeit ermöglichen. Ein Klassiker ist in diesem Zusammenhang natürlich auch der ‚Wet-Sari-Dance‘, den viele Filme auf unterschiedlichste Weise zu integrieren wissen. Im Hinblick auf die Bekleidung sind Stammestrachten eine Möglichkeit, die es erlaubt, viel vom weiblichen Körper zu zeigen, ohne dass die Zensurautoritäten eingreifen.

Kulturell ist es aber nicht nur die Anstößigkeit und somit Nicht-Existenz des öffentlichen Kusses in Indien, sondern auch eine weitere Überzeugung, die sich in dem, was auf der Leinwand zu sehen ist, bemerkbar macht. Der weibliche Körper, so eine zentrale Hintergrundannahme des indischen Kinos, wirkt verhüllt erregender als nackt. Gerade dem Schleier kommt in diesem Zusammenhang eine große Bedeutung zu, was eine große Zahl von Songs belegt, in denen dieses Kleidungsstück eine wichtige Rolle spielt. Es sei aber angemerkt, dass dieser Reiz, der traditionell in der Verhüllung des weiblichen Körpers gesehen wird, keinesfalls mit der Abwesenheit von Pornographie im Lande gleichgesetzt werden darf.

Die historischen Wurzeln der Praxis, Filme erst von staatlicher Seite abzusegnen, bevor sie für die Öffentlichkeit frei gegeben werden, finden sich am Anfang des vergangenen Jahrhunderts. Sie erstreckt sich zudem nicht nur auf Kinofilme, sondern grundsätzlich auf alle Filmerezeugnisse. So müssen zum Beispiel auch Werbefilme diese Kontrolle durchlaufen. Das erste schriftliche Regelwerk, das als Grundlage für dieses Genehmigungsverfahren diente, war der von Großbritannien 1918 eingeführte ‚British Code of Censorship‘. Dieser wurde nicht nur im Mutterland, sondern auch weltweit in den Kolonien zur Anwendung gebracht. In Indien wurde im gleichen Jahr auf seiner Grundlage der ‚Indian Cinematograph Act‘ geschaffen und in Kraft gesetzt. Zusätzlich zu seinem Vorbild regelte dieses Gesetz nicht nur Zensurmaßnahmen, sondern auch die Vergabe von Kinolizenzen. In der Folge wurden 1920 in Bombay, Kalkutta und Madras lokale ‚censor boards‘ eingerichtet, deren

Obliegenheit es war, Filme gemäß der allgemeinen Richtlinien zu begutachten und falls nötig zu beanstanden.

Der erste Konflikt mit der erstarkenden Filmindustrie ließ dabei nicht lange auf sich warten. Schon ein Jahr später, 1921, kam es zur ersten Kontroverse um die Zensur. Anlass war ein Verbot des Films BHAKTA VIDUR (Kanjibhai Rathod, 1921) in Madras und Sind. Die Filmbranche arrangierte sich jedoch ziemlich schnell mit den darstellerischen Begrenzungen, die ihr auferlegt wurden. Diese Begrenzungen spiegelten zu diesem Zeitpunkt zu allererst die Interessen der britischen Kolonialherren wieder. So wurden Filme vor allem in der Hinsicht unter die Lupe genommen, als sie dem Ansehen und Ruf Großbritanniens im Lande nicht schaden durften. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf das Ansehen und die Darstellung westlicher Frauen gelegt, die in keiner Weise anstößig oder moralisch fragwürdig sein durfte. Im Jahre 1940 erfuhr diese Ausrichtung einen partiellen, aber bedeutungsvollen Wandel. Es sollte nunmehr nicht nur über das Ansehen der britischen Nation gewacht werden. Darüber hinaus sollte verhindert werden, dass die Ideen der an Bedeutung zunehmenden Unabhängigkeitsbewegung Eingang in Kinofilme und damit öffentliche Verbreitung finden.

Obwohl die Freiheitsbestrebungen, trotz der Zensurmaßnahmen, einige Jahre später von Erfolg gekrönt waren, änderte sich für die Zensur nur relativ wenig. 1949 wurde der nun dreißig Jahre alte ‚Indian Cinematograph Act‘ erweitert und eine neue Zensurklassifikation eingeführt. Wenig später, 1951, wurden die über das Land verteilten Zensurstellen aufgelöst und Bombay zum einzigen und zentralen Sitz des ‚Board of Censorship‘. 1952 wurde das alte Regelwerk durch einen neuen ‚Cinematograph Act‘ ersetzt, der jedoch nur geringfügige Abweichungen gegenüber seinem Vorgänger aufwies. Grund hierfür waren die Interessen des noch jungen indischen Staates. So wurde niedergelegt, dass Filme, die dazu geeignet sein könnten, die Staatssicherheit in irgendeiner Weise zu gefährden, der Öffentlichkeit vorzuenthalten seien. Auch Werken, die die Beziehungen zu anderen Staaten belasten könnten oder die öffentliche Ordnung, Anstand und Moral gefährden könnten, sollte der Weg in die Kinos verwehrt werden. Dieses vitale Interesse, das der noch junge Staat am Inhalt der Filme hatte, die auf seinem Boden gezeigt wurden, wird in einer Modifikation deutlich, die der ‚Cinematograph Act‘ nur ein Jahr später erfuhr. Verschiedene staatliche Institutionen erhielten damit die Möglichkeit, die Aufführung von bereits zertifizierten Filmen zu untersagen.

1968 nahm ein von der Regierung in Auftrage gegebener und federführend von G. D. Khosla ausgeführter Report ausführlich Stellung zur Institution der Filmzensur in Indien. Zentraler Kritikpunkt des Gutachtens war, dass eine klare und nachvollziehbare Methode, nach der über die Zulässigkeit von Filmen oder auch nur von Szenen entschieden wird, nicht vorliegt. Würden sich die Gutachter rigide an die niedergeschriebenen Zensurrichtlinien halten, dann würde nicht ein einziger Film, sei er indischer oder westlicher Herkunft, in die Kinos kommen, so ein Ergebnis der Studie. Der in diesem Zusammenhang gedrehte Kurzfilm CHAR SHAHER EK KAHANI (Eine Geschichte von vier Städten, K. A. Abbas, 1968) entzündete im Anschluss an diese Stellungnahme eine Diskussion darüber, ob die Filmzensur überhaupt mit dem in der Verfassung garantierten Recht auf freie Meinungsäußerung vereinbar sei. Trotz dieses zeitweiligen Aufbegehrens wurde jedoch unverändert an dem nun fünfzig Jahre alten Verfahren zur Begutachtung neuer Filme festgehalten, eine Vorgehensweise, die sich auch in den medial für Indien revolutionären 90er Jahren nicht geändert hat – zumindest nicht, was den formalen Rahmen betrifft.

Filme, in denen es zu deutlich sichtbaren Küssen kommt, legen jedoch nahe, dass die Zensoren die Spielräume in einer Weise ausnutzen, die in vergangenen Jahrzehnten nicht üblich war. Nicht vergessen sollte man jedoch, dass die Filmindustrie sich an die obligatorische Begutachtung angepasst hat und diese zuweilen durch eine Art vorausseilenden Gehorsam vorweg nimmt.

Ein Beispiel für das Wirken der Zensur und dafür, wie diese mit einem Film umgeht, bietet ZAKHM (Wunde, Mahesh Bhatt, 1998). Dieser Film setzte sich mit den blutigen religiösen Unruhen in Bombay im Jahre 1993 auseinander. Der Journalist Ilija Trojanow schildert diese Vorgänge so:

„Obwohl der Regisseur seine Geschichte so angelegt hat, dass einfache Schuldzuweisungen und Schwarzweißmalereien unmöglich sind, zwang ihn die Zensurbehörde sowie das Innenministerium nach monatelangem Hin und Her zu einer Reihe von Kürzungen. Nicht akzeptabel waren etwa die orangefarbenen Stirnbänder mancher Männer im Mob, denn Orange ist die Farbe des Hinduismus. Also färbte sie der Regisseur digital schwarz nach. Entfernt werden musste auch die Szene, in der ein Polizist einen Moslem erschießt, obwohl dies nachweislich geschehen ist – die Polizei hat sich auch mehrfach auf die Seite hinduistischer Schläger und Mörder gestellt und wehrlose Moslems ihrem Schicksal überlassen. Einige weitere umstrittene Szenen mussten neu gedreht werden. Abgesehen vom künstlerischen Verlust erlitt Mahesh Bhatt, angesichts des verspä-

teten Kinostarts und der hohen Zinsen, erhebliche Verluste. Zufällig traf ich, kurz nachdem der Film unter die Lupe der politischen Korrektheit genommen worden war, einen der hochrangigen Polizeibeamten, die sich mit Zakhm beschäftigt hatten. ‚Wir haben auch jene Szene beanstandet‘, erklärte er mir, ‚in der die Polizisten sich mit dem Hindu-Mob solidarisieren. Das warf ein schlechtes Licht auf die gesamte Polizei!‘ Ich fragte ihn, ob es denn solche Fälle wirklich nicht gegeben habe. ‚Überall gibt es schwarze Schafe, aber die kann man nicht mit der Polizei an sich gleichsetzen.‘ Diese Denkweise ähnelt auf gespenstische Weise den Einwänden hinduistischer und islamischer Organisationen: Der Einzelne steht für die Gesamtheit; der Fall wird als Prinzip verstanden. Folgerichtig darf eine Figur, die einer bestimmten (Glaubens-) Gemeinschaft zugeordnet werden kann, keine Untat begehen.⁵⁶

Der Berichterstatter schließt seine Darstellung mit der Schlussfolgerung, dass es, so grotesk es scheint, nicht Ungenauigkeit ist, die dem Regisseur vorgeworfen wird, sondern vielmehr eine zu gute Abbildung der Wirklichkeit.

Dass filmischer Realismus eine ernsthafte Bedrohung für die Veröffentlichung eines Filmes darstellen kann, belegt auch *BANDIT QUEEN* aus dem Jahre 1994, der vom ‚Indian Censor Board‘ anfangs praktisch verboten wurde. Im Abschnitt ‚Frauen‘ wird auf diese Verfilmung einer tatsächlichen Biographie näher eingegangen. Obwohl der Sinn der Zensur immer wieder hinterfragt wurde, hält die indische Regierung weiterhin an den etablierten Verfahrensweisen fest.

Religion

Als 1924 Dhiren Gangulys *RAZIA BEGUM* (Königin Razia) von Nanubhai Desai und B.P. Mishra in Hyderabad vorführte, wurde an der Geschichte einer muslimischen Prinzessin, die sich in einen Hindu verliebt, so viel Anstoß genommen, dass Ganguly ausgestoßen wurde und seine Firma Lotus Film Co. schließen musste.

Indien ist eine multi-ethnische, multi-linguale und multi-religiöse Gesellschaft. Dass diese Diversität nicht nur einen kulturellen Reichtum darstellt, sondern auch ein Problem für das Miteinander sein kann, zeigt die Tatsache, dass seit der Unabhängigkeit mehr als 12.000 kommunale Ausschreitungen und Massaker zu verzeichnen waren. Vielerorts herrscht ein permanent angespanntes Verhältnis zwischen den Vertretern der verschiedenen Religionen. Das Schicksal, das *RAZIA BEGUM* seinem

⁵⁶ Trojanow 2001, S. 150f.

Vorführer in Hyderabad bescherte, steht stellvertretend für die Tatsache, dass Glauben in Indien bis zum heutigen Tag keine Privatsache ist, sondern ein bestimmendes Element des öffentlichen und politischen Lebens. Die Geschichten, die das Kino erzählt, stehen im Kontext einer Gesellschaft, die dazu tendiert, die Beziehungen von Menschen zueinander implizit oder explizit nach religiös vorgegebenen Kategorien zu beurteilen. Ein Charakteristikum, das immer wieder dazu geführt hat, dass sich Regisseure darum bemühten, der Komplexität und den Spannungen dieser Koexistenz verschiedener Glaubensgemeinschaften gerecht zu werden.

Indien ist Heimat für viele Religionen: Hindus, Muslime, Sikhs, Jains, Parsen, Christen und Buddhisten leben seit Jahrhunderten und Jahrtausenden in diesem Land. Hinter dieser offensichtlichen Vielzahl religiöser Bekenntnisse steht jedoch ein großes quantitatives Gefälle zwischen den verschiedenen Gemeinschaften. Die Hindus stellen heute mit 82 Prozent die Bevölkerungsmehrheit, nachdem am Anfang des letzten Jahrhunderts immerhin schon 65 bis 70 Prozent der Menschen diesem Glauben anhängen. Die nächste Gruppe sind die Muslime, die mit 10 Prozent der Bevölkerung oder 100 Millionen Glaubensangehörigen die zweite große Religionsgemeinschaft bilden. Alle anderen Gruppierungen sind in Bezug auf ihren Anteil an der Gesamtpopulation vergleichsweise unbedeutend.

Wie schon in früheren Abschnitten dieses Buches erwähnt, war das Ideal der Begründer des heutigen Indiens ein weitgehend säkularer Staat, dessen Wesen sich an sozialistischen Ideen orientieren sollte. Die Religion wurde als wertvolle Tradition gesehen, die jedoch auch Praktiken beinhaltete, die innerhalb des neu zu schaffenden Gemeinschaftswesens ihre angestammte Bedeutung verlieren sollten. So hatte zum Beispiel Gandhi schon vor Entstehung des neuen Indiens die Kastengrenzen und –regeln in seiner Lebensgemeinschaft aufgehoben.

Das religiöse Leben der Hindus kreist dagegen um die Familie und die eigene Kaste. Dabei verfügt der Hinduismus über keine Art von Gotteshaus, das mit der christlichen Kirche oder der islamischen Moschee zu vergleichen wäre. Schätzungen laufen darauf hinaus, dass die Gesamtzahl der Götter, über die diese Religion verfügt, sich auf eine Zahl von ca. 330 Millionen beläuft.⁵⁷ Im metaphysischen Zentrum des Hinduismus steht der Begriff des Dharma, der sich auf das kosmische Level bezieht, auf das, was sich selbst erhält und keiner Verursachung bedarf. Dharma bedeutet aber auch universelles Gesetz, das sich auf die Moral, die Rituale und das soziale Leben bezieht. Dabei existiert für jede

57 Alexowitz, Myriam: *Traumfabrik Bollywood*, Bad Honnef 2003, S. 29.

Kaste ein eigenes Dharma. Allem zugrunde liegt das Konzept des Karma, der Auswirkungen der eigenen Taten. Ein gutes Karma führt zu einer besseren Wiedergeburt. Die vier Größen im Leben eines Hindu sind ‚Dharma‘, ‚Artha‘, ‚Karma‘ und ‚Moksha‘. ‚Artha‘ bezieht sich auf das richtige Verhalten in der Alltagswelt und Wirtschaftswelt. ‚Karma‘ ist die Verfolgung von Liebe und Genuss. ‚Moksha‘ bezeichnet die Erlösung aus dem Kreis der Wiedergeburt.

Es gibt kein einzelnes Werk, das als schriftliche Autorität des Hinduismus dient. Die Veden, die ältesten der religiösen Schriften, gehen in die Zeit um 3.000 vor unserer Zeitrechnung zurück. Andere Quellen sind das ‚Mahabharata‘ und das ‚Ramayana‘. Im Ramayana wird die Geschichte einer großen Schlacht erzählt, in deren Verlauf Prinz Arjuna vom Gott Krishna, der als dessen Wagenlenker fungiert, mit der Bedeutung des ‚Dharma‘ vertraut gemacht wird. Der im Westen bekannteste indische Text, die ‚Bhagavad Gita‘, ist ein Auszug aus dem ‚Mahabharata‘, in dem der Zusammenhang von ‚Dharma‘ und ‚Karma‘ ausgeführt wird. Aus dem ‚Mahabharata‘, das zwischen 400 vor und 400 nach Beginn der Zeitrechnung entstand, lernen die Menschen die idealen Regeln des Verhaltens. Es handelt sich gewissermaßen um eine Enzyklopädie der indischen Kultur. Die Geschichten des ‚Ramayana‘ vermitteln in ähnlicher Weise den Unterschied zwischen richtig und falsch.

Zu einem gesellschaftlichen Problem wurde die religiöse Diversität Indiens durch den Aufstieg eines fundamentalistischen Hinduismus. Gleich ähnlicher Bewegungen in anderen Religionsgemeinschaften verneinen dessen Anhänger die Trennung von Religion und Politik. Politik ist in ihren Augen vielmehr nur die praktische Umsetzung dessen, was an Zielen und Werten von der Seite der Religion vorgegeben wird. Eine Position, deren Kompromissfähigkeit dadurch eingeschränkt oder gar nicht vorhanden ist, dass derjenige, der sich im Besitz offenkundiger Wahrheit weiß, irdischen Diskussionen und Argumenten nur sehr beschränkt zugänglich ist.

Nach Ansicht von Savarkar, dem Begründer des Hindunationalismus, ist ein Hindu ein Mensch, der das Land zwischen Indus und Meer als sein Vaterland und auch als sein heiliges Land betrachtet. Hindus, Sikhs, Jains und Buddhisten können gemäß dieser Definition, die genealogisch, territorial und religiös ist, als Hindus durchgehen. Diese Idee steht jedoch im krassen Widerspruch zu den Vorstellungen von Gandhi und Nehru, nach deren Sichtweise es keine In- und Ausländer in Indien gibt.

Dem mehr intellektuellen brahmanischem Hinduismus steht das Verehren von vielen Göttern gegenüber, zum Beispiel Indra (Göttin des Regens), Surya (die Sonne), Chandra (Mond), Ganesha (der Beseitiger aller Hindernisse, der normalerweise mit vier Armen und Elefantenkopf dargestellt wird), Yama (der Tod), Saraswati (Gottheit des Lernens), Lakshmi (Göttin des Wohlstands). Die traditionell indisch-hinduistische Sicht der Welt ist eine holistische. Diese holistische Welt ist jedoch statisch, so dass die soziale Klassifikation, die man durch die Geburt in eine Kaste erfährt, nur durch die Geburt in eine andere Kaste im wohlgeordnetesten Leben verändert werden kann. Als eine Strategie, dem Unglück einer sozial diskriminierenden Geburt zu entkommen, hat sich in der Vergangenheit der Religionswechsel erwiesen. So traten am 14. Oktober 1956 200.000 Angehörige der niedrigsten Kaste in Nagpur zum Buddhismus über, um auf diese Weise der Stigmatisierung ihrer religiösen Kategorisierung zu entgehen sowie der Unterdrückung, unter denen ihre Kaste zu leiden hat. Der Übertritt zum Christentum bot in der Vergangenheit in ähnlicher Weise für viele Menschen die Möglichkeit, ihre per Geburt erfolgte gesellschaftliche Positionierung zumindest in gewissem Umfang hinter sich zu lassen.

Dass Glauben aber nicht nur eine unvermeidliche Komponente in Filmen ist, sondern sehr wohl deren zentrales Moment sein kann, wird am Genre des religiösen Films deutlich. Ein frühes Beispiel für Werke, die sich in diesem Kontext ansiedeln, ist *SANT TUKARAM* (Der heilige Tukaram, V. Damle, S. Fattela, 1936). Geschildert wird das Leben eines in Maharashtra sehr populären heiligen Poeten aus dem 17. Jahrhundert. Dabei beinhaltet diese Geschichte einen rebellischen Kern. Der Böse ist nämlich ein Priester, ein Brahmane, der die wunderschönen Lieder des Poeten als seine eigenen ausgibt und dessen Verbannung erwirken will. Die Frau des am Ende in den Himmel aufsteigenden Helden lehnt es übrigens ab, ihn dahin zu begleiten und bleibt lieber auf der Erde, um sich um die Kinder zu kümmern. Zentral für die Geschichte ist die Darstellung von mehreren Wundern, mit denen höhere Mächte in das Geschehen eingreifen. Im Laufe der indischen Filmgeschichte ist dieser Stoff insgesamt sechs Mal verfilmt worden (1921, 1932, 1932, 1936, 1963, 1965).

Ein anderes Beispiel für dieses Genre ist *SANT TULSIDAS* (Der heilige Tulsidas, Jayant Desai, 1939). Gegenstand des Films ist die im 16. Jahrhundert erfolgte Übersetzung des Ramayana ins Hindi durch eben diesen Tulsidas. In dem an Wunderdarstellungen reichen Film wird gezeigt, wie sich dieser durch ein Erweckungserlebnis vom Familienmenschen zum Asketen wandelt und dann gegen den Widerstand der Brah-

manenkaste, die um ihren exklusiven Zugriff auf den heiligen Text fürchtet, die Übersetzung in Angriff nimmt. Am Ende wird Tulsidas durch himmlisches Eingreifen vor seinem ihn verfolgenden Gegner gerettet.

Ein Film, der nicht unerwähnt bleiben sollte, ist *SANT SAKHU* (Die heilige Sakhu, V. Damle, S. Fattelal, Raja Nene, 1941). Das Erstaunliche an diesem Film ist, dass es sich bei der Hauptperson um eine weibliche Heilige handelt. Im Gegensatz zu den beiden anderen Filmen ist deren Existenz jedoch nicht in der gleichen Weise historisch verbürgt. Sakhu, die ebenfalls in die Kategorie der heiligen Poeten fällt, ist mit einem schwachen Mann verheiratet und wird von ihrer Schwiegermutter und ihrer Schwägerin ständig schlecht behandelt. Sie erlebt noch im Film ihre Wiedergeburt und hat schließlich eine göttliche Doppelgängerin zur Seite, die ihr hilft. Ein jüngeres Beispiel für einen Film mit explizit religiöser Handlung ist *ADI SHANKARACHARYA* (Der Philosoph, G. V. Iyer, 1983) aus den 80er Jahren. Dabei handelte es sich um den ersten Film, der in Sanskrit, der ursprünglichen Sprache der heiligen Schriften, gemacht wurde.

Religion spielt aber nicht nur in Filmen eine Rolle, die dieses Thema im erbaulichen Sinne behandeln. Religion ist, genauso wie sie einer der zentralen Bestandteile der indischen Lebenswelt ist, ein unverzichtbarer und gewissermaßen auch unvermeidbarer Bestandteil dessen, was in Filmen gezeigt wird. Sehr häufig findet man Pujas, Andachts- und Gebetszeremonien zu Ehren und Schutz eines ankommenden Gastes oder eines Familienangehörigen, der das Haus verlässt. In *AMERICAN DESI* (Amerikanischer Inder, Piyush Dinker Pandya, 2001), dessen Hauptdarsteller ein junger Inder ist, dessen Familie in den USA lebt, zeigt sich dieser sichtlich genervt von dem unvermeidlichen Ritual.

Es finden sich zahlreiche Filme, die sich mit dem Miteinander der verschiedenen Religionen im Land auseinander setzen. Ein Beispiel aus den 70er Jahren ist *AMAR AKBAR ANTHONY* (Manmohan Desai, 1977). Durch die Wirren des Schicksals werden die drei Brüder Amar, Akbar und Anthony im frühen Kindesalter von ihrer Mutter und voneinander getrennt. Der eine wächst bei einem hinduistischen Polizisten auf, der zweite bei einem moslemischen Schneider und der dritte in der Obhut eines katholischen Priesters. Durch die Launen des Schicksals und etliche Verwirrungen wird die Familie wieder zusammen geführt, wobei den Akteuren zuerst nicht klar ist, dass es sich um ihre engsten Blutsverwandten handelt. Die Familie wird hier als Bild dafür verwendet, dass

die verschiedenen Religionen gleich engen Verwandten zusammengehören und dass ein solches Miteinander lohnend für alle ist.

Anhand von Zuschauerreaktionen auf den auch aus den 70er Jahren stammenden Film *SHOLAY* lässt sich nachvollziehen, wie bedeutend religiös-metaphysische Kategorien in den Köpfen der Zuschauer sind, auch wenn es sich um Filme handelt, die in ihrem Kern eindeutig nicht religiös sind. Reaktionen auf den Film waren: „Es ist alles eine Sache des Schicksals“, „Gottes Wille wird am Ende siegen“, „Die Welt wurde mit einer Absicht geschaffen und das Gute muss triumphieren“, „Was wir hier sehen sind die Wirkungen des Karma“, „Wenn man sich Gott verschrieben hat, dann kann einem nichts Böses widerfahren“ und „Man muss sein Dharma kennen“.⁵⁸ Bei diesen Kommentaren handelt es sich um Aussagen, die belegen, wie wichtig die metaphysische Komponente im Weltbild derjenigen ist, von denen sie stammen.

Während man trotz dieser tiefen Religiosität in den 70er Jahren auch komödiantische Einlagen in Tempeln sehen konnte – auch hier findet sich ein Beispiel in *SHOLAY*: den Versuch, durch die Stimme eines scheinbaren Gottes ein Mädchen zur Heirat zu bewegen – sind derartige Szenen in modernen Filmen nicht zu finden. Es liegt nahe, dass es sich hier um ein bewusstes oder unbewusstes Umgehen mit dem Phänomen des Hindufundamentalismus handelt.

Wie wichtig dieser im öffentlichen Geschehen des Landes geworden ist, macht ein Umstand bei der Veröffentlichung von *BOMBAY* (Mani Rathnam, 1995) deutlich. Bevor die Hindiversion dieses zweisprachig gedrehten Films in die Kinos kam, ließ der Verleih ABCL das Werk vom Vorsitzenden der hindufundamentalistischen Shiv Sena Partei, Thackeray, abnehmen – ein Vorgehen, für das es keinerlei formale Begründung gab, sondern das aus der Befürchtung resultierte, möglicherweise zu viel Anstoß in diesen Kreisen zu erregen. Die Handlung besteht darin, dass der Hindu Shekhar und die Muslimin Shehla gegen den Willen ihrer Väter heiraten und nach Bombay ziehen. Dort werden sie Zeugen der wachsenden Spannungen zwischen den Glaubensgemeinschaften und den Unruhen, die Ende 1992 die Stadt erschütterten.

Dass die Schwierigkeiten zwischen Hinduismus und Islam auch eine direkte politische Komponente haben, ist in der Teilung Indiens nach der Unabhängigkeit begründet. Dieser war die Entstehung der Idee einer westindischen ‚Muslim Nation‘ vorausgegangen. Ein Konzept, das

58 Dissanayake, Wimal und Sahai, M.: *Sholay: A Cultural Reading*, Honolulu 1992. Zitiert nach: Gokulsing, K. Moti und Dissanayake, Wimal: *Indian Popular Cinema*, Oakhill 1998, S. 59.

1930 von Mohammed Iqbal ins Leben gerufen wurde⁵⁹ und besagt, dass die Angehörigen des Islam auf dem indischen Subkontinent eine Nation verkörpern, die sich ihr Territorium suchen muss. Die Fortsetzung dieser Geschehnisse in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts findet sich in den Streitigkeiten um die Provinz Kaschmir, so wie sie auch in ROJA dargestellt werden. Dabei wird offensichtlich, dass es verschiedene Konzepte kollektiver Identität sind, die miteinander im Wettstreit liegen. Zum einen ein indisches, so wie es von den Gründervätern der Nation gesehen wurde, und zum anderen Entwürfe, die den Kern des menschlichen Miteinanders auf Glaubensbekenntnisse zurückführen. Im Gegensatz zum integrativen Ansatz des ersten Indienentwurfes besteht ein entscheidendes Wesensmerkmal des zweiten in der Ausgrenzung oder sogar Opposition zu anderen Gruppen.

Belastet wird dieses schon schwierige Verhältnis zudem noch durch Kollektivschuldvorwürfe, die sich aus den Gräueltaten im Verlauf der Teilung des Landes speisen. GADDAR (Anil Sharma, 1995) schildert die Geschichte einer Liebe vor dem Hintergrund dieser Teilung. Erst als der moslemische Vater der schönen Sakina seine Tochter schwer angeschossen hat, erkennt er seine Verblendetheit und willigt in die Hochzeit mit dem Hindu Tara ein. Bei einer der Auseinandersetzungen der zwei Männer werden die beiderseits vorhandenen Vorwürfe deutlich ausgesprochen. Jeder wirft dem anderen vor „Ihr habt unsere Frauen und Kinder getötet“. Eine Überzeugung, die latent in vielen Köpfen präsent ist, und die sich aus der Erinnerung an die große Zahl der sinnlosen Toten speist, die dieser Konflikt das Land schon gekostet hat.

Frauen

Selbst in dem für das weibliche Rollenverständnis möglicherweise revolutionärsten Film des indischen Kinos wird die traditionelle Frauenrolle des Landes hoch gehalten. In BANDIT QUEEN (Banditenkönigin, Shekhar Kapur, 1994) gibt es eine Szene, in der die Heldin (Seema Biswas), die Anführerin einer Gruppe von Gesetzlosen ist, einem jungen Mädchen anbietet, mit ihr zu kommen. Als, auch auf Grund des Einschreitens der Mutter, das Kind ablehnt, drückt sie diesem einen Batzen Schmuck in die Hand und sagt, „Heb das für deine Hochzeit auf“.

Dieser Verweis auf das wichtigste Ereignis im Leben einer Frau kommt in diesem Film, der auf einer realen Vorlage basiert, von einer

59 Rothermund, Dietmar: *Geschichte Indiens*, München 2002, S. 90.

Frau, die mit zwölf gegen ihren Willen mit einem viel älteren Mann verheiratet wird. Phoolan, so ihr Name, wird von diesem vergewaltigt. Aber dies ist nur die erste einer Reihe von Vergewaltigungen und Demütigungen, die sie über sich ergehen lassen muss und für die sie schließlich Rache nimmt. Am Ende des Films ist sie mit ihrer Bande zu einer solchen Macht geworden, dass die Polizei sie nicht festnehmen kann. Nach Verhandlungen mit der Regierung ergibt sie sich freiwillig. 1994, im gleichen Jahr als dieser Film erschien, kam die echte Phoolan Devi, die als Vorlage für *BANDIT QUEEN* diente, nach 11 Jahren aus dem Gefängnis frei.

Das Ungewöhnliche an diesem Film ist, dass die Rache nicht Aufgabe eines Mannes ist, sondern dass eine Frau sich für das rächt, was ihr angetan wurde. Das Rachemotiv und speziell die gewalttätige Rache waren in den 70er Jahren ins Kino eingezogen und hatten für lange Zeit den Mainstream dominiert. Dem ‚angry young man‘ als dem zentralen Akteur dieser Zeit hatte aber nie ein weibliches Pendant gegenüber gestanden, das sich der gleichen Mittel bediente. Zwar waren die Frauen immer wichtig, weil es oft um ihre Ehre und damit um die Ehre der Familie ging. Der weibliche Part war jedoch nie ein tätlicher und noch weniger ein gewalttätiger. Im Falle der Phoolan Devi gab es jedoch keinen Mann, der sich, als es nötig war, auf ihre Seite stellte. Ihr Frausein, ihre Armut und ihre niedrige Kaste waren im Gegenteil genug Grund für ihre männliche Umwelt, ihr jedes Recht auf Selbstbestimmung abzuspochen. Diese gesellschaftlich-kollektive Verweigerung der menschlichen Grundwerte wird besonders deutlich in einer Vergewaltigungsszene, in der es die Hüter des Gesetzes – Polizisten – sind, die die junge Frau missbrauchen. Viel später im Film sieht man Phoolan, die ihren früheren Mann an einen Pfahl gebunden hat und ihn in Erinnerung an das, was er ihr angetan hat, fast zu Tode prügelt. Diese Brutalität steht in absoluter Opposition zur keuschen Passivität, die Frauen traditionell zugeschrieben wird. Wann immer sie als handlungstreibende Personen auftreten, tun sie das im Namen ihres Mannes oder der allgemeinen Konzepte von Ehre und Anstand. Die in *BANDIT QUEEN* zu sehende Züchtigung eines Mannes durch eine Frau bis fast zum Tode stellt deshalb eine Novität dar und kann als symbolische Rebellion gegen die ererbte Ohnmacht gesehen werden, unter der Frauen in Indien zu leiden haben.

Die Standardrolle des weiblichen Geschlechts im indischen Kino wird von M. Pendakur so gefasst: „Frauen sind normalerweise die Verzierung auf dem Kuchen – die die traditionellen Tugenden aufrechterhalten: Jungfräulichkeit, Hingabe zu Gott und Familie und die Dienst-

bereitschaft gegenüber dem Mann.“⁶⁰ Dem korrespondiert, dass Frauen in der indischen Gesellschaft von alters her in einem Spektrum von genau drei verschiedenen Rollenmodellen gesehen werden: als Tochter (Beti), als Ehefrau (Patni) und als Mutter (Ma). Gemäß dem ‚Manusmṛiti‘ – einem ungefähr zweitausend Jahre alten Gesetzestext – der einen großen Einfluss auf die Formung der indischen Moralvorstellungen hatte, sollen Frauen in der Jugend ihrem Vater unterworfen sein, dann ihrem Mann, und wenn dieser einmal gestorben sein sollte, ihren Kindern. Im populären Kino werden dieser Dreiteilung dessen, was eine Frau sozial sein kann, noch zwei Typen hinzugefügt. So trifft man auf der Leinwand auf das heiratsfähige Mädchen, die liebende Mutter, die treue Frau, den Vamp und die gebildete moderne Frau. Die beiden letzteren Stereotype stellen verschiedene Versionen der modernen Frau dar. Dabei ist für beide bezeichnend, dass sie sich von den tradierten Praktiken emanzipieren und die Entscheidungen für ihr Leben selbst treffen. Dabei stellt der Vamp das absolute Gegenstück zum klassisch indischen Frauenverständnis dar – eine Rolle, deren Entfernung zur indischen Kultur nicht selten schon durch eine Namenswahl wie Mary oder Rosi zum Ausdruck kommt.

AKELE HUM AKELE TUM (Wir sind allein, du bist allein, Mansoor Khan, 1995) ist ein Film, in dessen Mittelpunkt der Ehekonflikt einer im positiven Sinne modernen Frau steht, der schließlich versöhnlich endet. Die junge Mutter Kiran verlässt ihren Mann Rohit und den gemeinsamen Sohn, weil ihr Gatte nur an seine Karriere als Sänger denkt. Erst nach dieser Trennung wird diesem bewusst, wie sehr er die Hoffnungen und Pläne seiner Frau auf ein eigenes Leben als Künstlerin mit Füßen getreten hat. Schließlich ist sie es, die zum Star wird. Nach einem qualvollen Prozess um das Sorgerecht für ihr Kind finden Kiran und ihr geläuterter Mann wieder zusammen.

Die Wurzeln des beschriebenen Frauenbilds und der Rolle der Frau in der indischen Gesellschaft gehen – wie schon angeführt – auf die zahllosen religiösen Mythen des Landes zurück. So beeindruckend und vielsagend diese zum Teil mehrere tausend Jahre alten Überlieferungen sind, so sollte man jedoch bedenken, dass, wie Shoma A. Chatterji anmerkt, „die [indischen] Mythen so umfassend sind, dass sie zahllose Interpretationen zulassen.“⁶¹

60 Pendakur, M.: „New Cultural Technologies and the Fading Glitter of Indian Cinema“, in: *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 11 (1989), S. 69-78.

61 Chatterji, Shoma A.: *Subjekt: Cinema, Objekt: Women*, Calcutta 1998, S. 28.

So beschwört der Savitri-Mythos das Ideal einer bedingungslosen Treue. Zuerst besteht Savitri auf der Hochzeit mit ihrem Mann, obwohl sie weiß, dass dieser nur noch ein Jahr zu leben hat. Dann verlässt sie ihren Palast, um mit ihm in Armut zu leben und folgt ihm schließlich, als Yama, der Gott des Todes, ihn holt. Am Ende gelingt es ihr auf Grund ihrer nicht endenden Hingabe zu ihrem Mann, den Gott zu überreden, ihn wieder zu beleben und ihnen darüber hinaus ein Kind zu gewähren.⁶² Eine andere Belegstelle für dieses Idealbild der Ehefrau, dem sich die indische Kultur verpflichtet fühlt, ist der Mythos um Sita aus dem Ramayana. Sita ist die ideale Frau und vor allem die ideale Ehefrau. Sie steht unverbrüchlich zu ihren Gatten und erfüllt dessen Wünsche ohne jede Frage. Im ‚Ramayana‘ heißt es, dass der Gott einer Frau ihr Mann ist. Er ist ihr Freund und ihr Lehrer. Das Leben der Frau ist weniger wichtig als das Glück des Mannes. Das indische Kino hat dieses Ideal der selbstlosen Hingabe seit langem bedient. So findet sich die Formulierung, dass der Mann der Gott seiner Frau ist, in nicht wenigen Filmen. In ROJA sagt deren Schwester ihr, dass sie ihren Mann wie einen Gott verehren solle. In KABHI KHUSHI KABHI GHAM ist es die Mutter, die nach zehn Jahren des Leidens unter dem Starrsinn ihres Mannes diesem sagt, dass er kein Gott ist, wie ihre Mutter es ihr gesagt habe, sondern einfach nur ein Mann.

Filme, die mehr um romantische Liebe als um das Eheleben kreisen, greifen ebenfalls auf alte Kulturbestände zurück wie die archetypischen Liebespaare Radha und Krishna oder Laila und Majnu. Die sich auf Radha und ihren Geliebten Krishna beziehende Tradition betont das hier und jetzt und zielt darauf, jeden flüchtigen Moment so gut wie irgend möglich auszukosten. Dabei ist die Liebe Radhas absolut und rein, ein Motiv, das im populären Kino häufig Verwendung findet. Im Bild von Laila und Majnu wird die Liebe in einer spirituelleren Weise als ein essentieller Wunsch oder Bedürfnis Gottes gesehen. Die irdische Liebe ist in diesem Sinne eine Vorbereitung auf die göttliche Liebe.

Nochmals anders wird eine Frau gesehen sobald sie Mutter ist. Der Begriff der Mutter ist mit religiösem Impetus aufgeladen und gewissermaßen das Urbild für sorgende Aufopferung und Hingabe. Dazu kommt, dass sich in der Figur der Mutter das metaphysische Konzept des Landes Indien spiegelt, da dieses weiblich ist und durch die Göttin Shakti personifiziert wird, deren Name wörtlich übersetzt so viel wie Stärke bedeutet. Aufgabe und höchste Erfüllung der Frau ist es von dieser Warte aus, mit aller Kraft und ein Leben lang ihrer Familie zu dienen. Nicht

62 Chatterji 1998, S. 31.

umsonst ist *MOTHER INDIA*, der schon im Titel mit dem Zusammenhang zwischen der einzelnen Mutter und dem Land als Ganzem spielt, für nicht wenige Betrachter der quintessentielle indische Film. Dabei wird grundsätzlich die Ehre der Familie als eng verbunden mit dem Verhalten der Frau gesehen. Nur wenn sie den tradierten Regeln folgt, kann die Ehre der Familie erhalten bleiben.

Einer der Widersprüche des indischen Films ist, dass er als technologisches Medium der Moderne sehr oft einem Frauenbild zuarbeitet, das statt auf ein modernes Konzept weiblicher Individualität auf aufopfernde Selbstaufgabe setzt. Frauen, die sich modern verhalten, werden durchweg als dekadent dargestellt und sehr oft im Verlauf der Handlung vom Schicksal für ihre Verhaltensweise bestraft, so zum Beispiel in *DO ANJAANE* (Zwei Fremde, Dulal Guha, 1976) und *THODISI BEWAFAYI* (Esmayeel Shroff, 1980).

Von Seiten des Staates wurden schon in den frühen Jahren der jungen Republik Maßnahmen ergriffen, um die Position der Frauen in Gesellschaft und Familie zu stärken. So wurde 1955 der ‚Hindu Marriage Act‘ modifiziert und festgelegt, dass Frauen nur noch heiraten dürfen, wenn sie mindestens 15 Jahre alt sind, Männer sogar erst mit dem Erreichen des 18. Geburtstags. Auch wurde in diesem Gesetzestext die Möglichkeit der Scheidung geregelt. Die Mitgift, das auch in Filmen so häufig erwähnte ‚Dowry‘, wurde darüber hinaus an anderer Stelle für illegal erklärt. Eine gesetzliche Regelung, die jedoch die Praxis in keiner entscheidenden Weise geändert hat. Es ist vielmehr so, dass in den letzten Jahren Indien von einer Welle von so genannten Mitgiftmorden erschüttert wurde.

Während ein Mann sich traditionell wieder verheiraten kann, verlor eine Frau mit dem Tod ihres Mannes im Hinduismus gewissermaßen ihre Existenzberechtigung. Diese Geisteshaltung war es auch – in Konjunktion mit dem Ideal einer überirdischen Hingabe – die 1987 zum Wideraufleben der seit mehr als hundert Jahren verbotenen Praxis der Witwenverbrennung führte: In Deorala wurde die Witwe Roop Kanwar lebendig auf dem Scheiterhaufen ihres dahingeschiedenen Mannes mit verbrannt.

Trotz derartig erschütternder realer Begebenheiten muss attestiert werden, dass immer mehr Filme gemacht werden, die sich darum bemühen, die Sichtweise von Frauen auf das Leben, die Familie und die indische Gesellschaft darzustellen. Von weiblichen Filmkritikern ist dazu jedoch angemerkt worden, dass auch die liberalsten männlichen Filmemacher Indiens immer noch Reste des patriarchalischen Systems in ihren Werken festschreiben. Dabei ist es nicht so, dass Film ein exklusiv

männliches Metier ist. Es gibt ein ganze Anzahl von Regisseurinnen: Prema Karanth, Aparna Sen, Vijaya Mehta, Sai Paranjpye, Parvati Ghosh, Vijaya Nirmala, Suprabha Debhi, Bhanumathi und Kalpana Lajmi.

Gerade im Mainstreamkino werden weibliche Rollen häufig gemäß konservativer Erwartungen angelegt, um männliche Betrachter anzusprechen. Besonders die assoziativ gestalteten Gesangs- und Tanzszenen belegen diese Zielsetzung. Ein Genre, das sich speziell um die Frau als Lustobjekt entwickelt hat, ist der Kurtisanenfilm.⁶³ Die Hauptdarstellerin wird darin als Gegenstand männlicher Lust und gleichzeitig als bemitleidenswertes Geschöpf präsentiert. Ein Reiz in diesem Zusammenhang resultiert aus dem Zeigen von Örtlichkeiten, die mit der Anbahnung kurzweiliger sexueller Beziehungen zu tun haben.

Eine enge Verbindung besteht auch zwischen dem Film und dem Bereich der Mode. In Hinblick auf das, was Frauen tragen dürfen, ist der Film ein Schrittmacher in der indischen Gesellschaft. Dass die Vorstellungen von Anstand trotzdem andere sind als in den westlichen Ländern, ist daraus ersichtlich, dass im Miss World Wettbewerb, dessen Endausscheidung 1996 in Indien stattfand, die Badeanzug-Runde als nicht zum Gastland passend gestrichen wurde.

In vielen Kinoproduktionen ist es der Sari, der als eine Art Nationaltracht für Frauen dargestellt wird. Dieses Kleidungsstück – eine mehrere Meter lange Stoffbahn, die in verschiedener Weise um den Körper geschlungen werden kann – hat seine historische Bedeutung unter anderem durch ein Tabu erhalten, das es lange Zeit untersagte, genähte Kleidung zu tragen. Auch gibt es eine gesellschaftlich sehr genau umrissene Vorstellung davon, wie ein Sari zu einem bestimmten Anlass beschaffen sein und getragen werden soll. Stellt man diese Textilie in einen kulturellen Kontext, so muss man sie als das hinduistisch orthodoxe Gewand für Frauen beschreiben. Dieser Bezug zur Religion ist dabei nicht nur historisch. Es gibt Tempel, in denen Frauen, die nicht mit einem Sari bekleidet sind, der Zugang verwehrt wird. Im Film erlaubt es der Sari, auf den ersten Blick klar zu machen, ob es sich um eine verheiratete oder unverheiratete Frau handelt. Im Bezug auf Kleidung stellt die Hochzeit traditionell einen Wendepunkt dar ab dem Frauen öffentlich in einer Weise erscheinen, die auf den ersten Blick erlaubt, sie als verheiratet wahrzunehmen.

63 Chakravarty, Sumita S.: *National Identity in Indian Popular Cinema*, Delhi 1998, S. 269ff.

Im Film steht der Sari oft als Symbol für die tradierten gesellschaftlichen Werte. In *DEEWAAR* (Die Mauer, Yash Chopra, 1975) dient der Sari dazu, die moralische Umkehr des verbrecherischen Bruders und seiner Freundin Anita zu veranschaulichen. Als seine bis dahin immer westlich gekleidete Anita ihm sagt, dass sie schwanger sei, entscheidet er, dass sie noch am gleichen Tag heiraten werden und er sich dann der Polizei stellen wird, damit ihr Kind irgendwann ein besseres Leben führen kann als sie beide. Sich für die Hochzeit vorbereitend legt sie einen Sari an, den sie von ihrer Mutter erhalten hat. An diesem Punkt erscheinen andere Verbrecher, töten die werdende Mutter und leiten damit das tragische Ende ein, in dem schließlich der sich rächende Vijai von seinem bei der Polizei arbeitenden Bruder erschossen wird. Hier dient der Sari als Symbol für die Abkehr von einem skrupellosen, aber im Hinblick auf Geld und Konsum erfolgreichen Lebensstil. Sein Anliegen ist sichtbares Zeichen für eine Rückkehr zu den tradierten Werten der indischen Gesellschaft.

Kino als Kunst

Die Darstellung des indischen Artcinemas fällt an dieser Stelle knapp und auf das Wesentlichste reduziert aus. Bei den Werken dieser Tradition handelt es sich um ein schlicht realistischeres Kino, als es der Mainstream bietet. Um dem Reichtum dieser filmischen Alternativkultur und der Intensität, mit der in diesen Filmen die Auseinandersetzung mit der indischen Kultur gepflegt wird, gerecht zu werden, planen die Autoren ein Buch, das sich ausschließlich mit diesem Thema beschäftigt.

Artcinema

„Vielleicht das herausragendste gemeinsame Interesse indischer Regisseure des Artcinemas ist die Interpretation der Gesellschaft und in einigen Fällen deren jüngerer Geschichte.“⁶⁴ So lässt sich in wenigen Worten die Ausrichtung der als Artcinema bezeichneten Strömung innerhalb des indischen Films zusammenfassen. Es waren die Filmemacher dieser bis in die 50er Jahre zurückgehenden Bewegung, die es sich in vielen ihrer Werke zur Aufgabe machten, soziale Missstände aufzuzeigen. Dabei wurden Unterprivilegierte und besonders auch Frauen im Netzwerk sozialer Zwänge gezeigt und sichtbar gemacht, welche Schwierigkeiten und Probleme es mit sich bringt, unter diesen Umständen sein Leben führen zu müssen.

Exemplarisch für die Handlungen, mit denen sich das Artcinema auseinander setzt, kann ein Kurzfilm des bengalischen Regisseurs Satyajit Ray stehen. In *SADGATI* (Befreiung, 1981) erzählt er die tragische Geschichte des letzten Tages im Leben des Unberührbaren Dukhi. Dieser, der noch nicht richtig von einer Krankheit genesen ist, will, dass ihm der Brahmane des Dorfes den Hochzeitstag seiner Tochter bestimmt. Der Brahmane, der müßig seinen Tag verbringt, nötigt Dukhi – quasi als Bezahlung, da er nur ein Bündel Gras als Futter für die Tiere mitgebracht hat – verschiedene Aufgaben für ihn zu erledigen. Die Frau des Brahmanen bekundet zudem ihr äußerstes Missfallen darüber, dass sich so einer in ihrem Haus und Hof aufhält. Beim Versuch, einen Baumstamm mit der Axt in Feuerholz zu verwandeln, stirbt der noch geschwächte Dukhi. Da er ein Unberührbarer ist, entfernt niemand seine Leiche. Erst in der Nacht legt ihm der Brahmane, ohne den für ihn potentiell verunreinigen-

64 Hood, John W.: *The Essential Mystery*, London 2000, S. 411.

den Körper zu berühren, ein Seil ums Bein und schleift den Verstorbenen aus dem Dorf.

Mit dem Regisseur Satyajit Ray ist auch der geschichtliche Beginn des Artcinema untrennbar verbunden. In *PATHER PANCHALI* (Das Lied der Straße) von 1955 erzählte er die Kindheit des Jungen Apu. *APARAJITO* (Unbesiegt, 1956) verfolgte das Leben des gleichen Jungen weiter bis zu dessen siebzehnten Lebensjahr. *APUR SANSAR* (Die Welt von Apu, 1959) schildert die Hochzeit Apus und sein Leben mit der Familie vor dem Hintergrund der Großstadt Kalkutta. Diese drei Filme werden gemeinsam als die Apu-Trilogie bezeichnet. Sie sind durchgängig geprägt von einer sensiblen filmischen Lyrik und zeigen das Geschehen aus einer zutiefst humanistischen Perspektive. Diese Art der Darstellung trug Satyajit Ray die Wertschätzung von Cineasten in der ganzen Welt ein. Zusammen mit Jean Renoir und Vittorio de Sica wird er als einer der großen Vertreter des Humanismus im internationalen Film gesehen. Weitere Filme des 1992 gestorbenen Regisseurs sind *DEVI* (Die Göttin, 1960), *CHARULATA* (1964) und *GHARE BAHARE* (Zuhause und die Welt, 1984). Sein schon erwähnter Film *PATHER PANCHALI* brach 1959 einen dreißig Jahre alten Rekord für ausländische Filme, indem er 226 Tage in Folge im Fifth Avenue Playhouse in New York gezeigt wurde. 1992 wurde der Regisseur für sein Lebenswerk mit dem Ehrenoscar ausgezeichnet.

Andere wichtige Vertreter des Artcinemas sind Ritwik Ghatak, Mrinal Sen, Adoor Gopalakrishnan, Aravindan, Kumar Shahani, Mani Kaul, Buddhadeb Dasgupta, Aparna Sen, Gautam Ghose, Shyam Benegal, Govind Nihalani, Shaji Karun, Vijaya Mehta, Ketan Mehta.

Das zentrale Charakteristikum, das die Filme, die dem Artcinema zugerechnet werden, vom Mainstreamkino unterscheidet, ist die Realistik. Es werden glaubhafte Geschichten in einer ungekünstelten Weise auf die Leinwand gebracht. Die erzählende Kamera bewegt sich zumeist auf Augenhöhe, wobei die Szenerien in möglichst natürlicher Beleuchtung erscheinen. Dieses künstlerische Kino ist technisch dem unsichtbaren Stil Hollywoods verbunden und steht trotz seiner eindeutig indischen Inhalte von der Erzählweise mehr dem westlichen Stil nahe als der Machart der massentauglichen Filme im eigenen Lande. Song-and-Dance-Sequenzen kommen in dieser Art von Filmen nicht vor und eignen sich somit als einfaches Unterscheidungskriterium, nach dem man Mainstream- und Artfilme voneinander differenzieren kann.

Das Artcinema der 50er Jahre war es, das zum ersten Mal von Seiten der politischen Entscheidungsträger zu einer Beschäftigung mit Film

führte, die über eine reine Besteuerung hinausging. 1960 gründete die Regierung die ‚Film Finance Corporation‘ und schaffte so für Filmemacher die Möglichkeit, für ausgewählte Projekte günstige Kredite zu erhalten. Diese Institution wurde besonders in den späten 60er Jahren wichtig in Zusammenhang mit der Finanzierung des Artcinema und der Entstehung des ‚Middlecinemas‘.

Als ‚Middlecinema‘ werden Filme bezeichnet, die von ihrer Konzeption zwischen dem populären Kino der Massen und dem elitären Artcinema angesiedelt sind. Diese Konzeption unterscheidet sich durch die Behandlung ihrer Gegenstände von den beiden anderen Filmtraditionen. Ein Beispiel für diesen mittleren Weg ist *SPRASH* (Die Berührung, Sai Paranjpye, 1979). Dabei geht es um eine Liebesgeschichte, die in einer Blindenschule angesiedelt ist. Gesang und Tanz wird hier ganz in der Weise des populären Kinos eingesetzt, wohingegen die Akteure von dessen Standardkonstellationen abweichen.

Das Artcinema hat darüber hinaus einige interne Differenzierungen entwickelt und wurde von seinen Betreibern und Beobachtern nicht immer einheitlich gesehen. Streckenweise pflegte man ein Selbstverständnis als alternatives indisches Kino. Wie vielfältig diese Bewegung ist, wird deutlich durch deren zahlreiche „Namen, darunter ‚Indian new wave‘, ‚parallel cinema‘, ‚realist cinema‘ und auch ‚regional cinema‘, und es gibt gute Beispiele [Filme], die die Anwendung einzelner, aber auch aller Begriffe rechtfertigen.“⁶⁵

1968 veröffentlichten Mrinal Sen und Arun Kaul ein Manifest, mit dem sie ein New Indian Cinema Movement ins Leben rufen wollten. Sie traten dabei für den vom Staat geförderten Autorenfilm ein. 1971 wurde genau dies, nämlich die Förderung unabhängiger Filmproduktionen, in den Zielen der FFC niedergeschrieben. Dahinter stand die Absicht, das Kino in ein Mittel zur Förderung der nationalen Kultur zu verwandeln und Bildung und gute Unterhaltung im Sinne der Regierung zu fördern. Dabei sollten mit den Krediten gute, aber nicht unbedingt dem Massengeschmack entsprechende Filme von talentierten und viel versprechenden Regisseuren gefördert werden.

Diese Politik der staatlichen Filmförderung mittels der FFC wurde insbesondere während des nationalen Notstandes Mitte der 70er Jahre angegriffen. Das ‚Committee on Public Undertakings‘ warf der Institution Versagen vor. Von den 62,5 lakhs, die seit 1969 für insgesamt 30 Spielfilme ausgegeben worden waren, waren 38,01 lakhs nicht wieder eingespielt worden. Insgesamt waren nur 16 dieser Filme fertig gestellt

65 Datta, Sangeeta: *Shyam Benegal*, London 2002, S. 18.

worden, von denen es wiederum nur sechs zu akzeptablen Einspielergebnissen brachten.

Seit dieser Zeit hat sich für Regisseure, die anspruchsvolle Filme umsetzen wollen, neben dem Kino vor allem das staatliche Fernsehen als zusätzlicher Markt etabliert. Ansonsten sind es vor allem die ‚Cinephilen‘, die sich in den Großstädten des Landes finden, aus denen sich das Publikum dieser intellektuell anspruchsvolleren filmischen Kost rekrutiert. Blickt man auf die gesellschaftliche Lage Indiens, so ist es durchaus verständlich, dass große Teile der Bevölkerung gerade keinen Realismus im Kino antreffen wollen, sondern dieses gerade mit dem Ziel aufsuchen, die Wirklichkeit hinter sich zu lassen. Auch dies mag ein Grund dafür sein, dass es sich beim Artcinema um ein zahlenmäßig eher bescheidenes Phänomen handelt – sowohl die Budgets betreffend als auch die Zuschauerzahlen.

Aktuelle Entwicklungen

In einem so dynamischen Geschehen wie dem Filmgeschäft ist es prinzipiell schwer, Vorhersagen zu machen, die sich auf einen längeren Zeitraum beziehen. Wir haben in der Folge einige Momente des aktuellen Geschehens der indischen Filmindustrie herausgegriffen, die vermuten lassen, dass sie in den nächsten Jahren Auswirkungen auf dessen Entwicklung haben.

Big Budget gegen Small Budget Movies

An den Kinokassen herrscht gegenwärtig ein Kampf von Big-Budget-Movies, bei denen die durchschnittlichen Produktions- und Vertriebskosten zwischen 200 und 500 Millionen Rupien liegen, und Small-Budget-Movies. Auf Seiten der Filmemacher besteht in diesem Zusammenhang eine tiefe Unsicherheit, ob sie üppige und mit berühmten Stars versehene Filme machen sollen oder ob sie es mit vergleichsweise preiswerten Filmen mit innovativen Ideen und einer packenden Story versuchen sollen.

Dabei entwickelt sich die Kinosituation in Indien gegenwärtig so, dass durch veränderte Rahmenbedingungen die Chancen kleinerer Produktionen im Zunehmen begriffen sind. Während das Standardkino immer noch mit lediglich einer Leinwand ausgestattet ist – hiervon gibt es zirka 13.000 – nimmt die Zahl der Multiplexe mit vier bis sechs Vorführräumen beständig zu. Gerade dieses Multiplex-Phänomen in den großen indischen Städten stellt für Filme, die neue Wege beschreiten, eine reale Chance dar, zur Vorführung zu kommen und so ihr Publikum zu finden.

Der erfolgreichste Big-Budget-Film des Jahres 2002 war DEVDAS (Sanjay Leela Bhansali). Die Premiere dieses Films fand auf dem prestigeträchtigen Filmfestival von Cannes statt. Mit Produktionskosten von 500 Millionen Rupien handelte es sich um den bis dato teuersten indischen Film. Mit seinen groß angelegten Sets, den aufwendigen Kostümen und einer teuren Besetzung wurde der Film zu einem Erfolg, sowohl in Indien als auch auf dem überseeischen Markt. Fast alle Szenen haben Kultstatus erlangt. Darüber hinaus hat der Film seiner Hauptdarstellerin, Aishwarya Rai, einen fast ikonischen Status und die Anerkennung der Kritiker eingebracht. Die Öffentlichkeit war sich einig: Noch nie sah eine indische Schauspielerin im Film so schön aus. Darüber hinaus gelang es ihr, Emotionen wie Schmerz, Verzweiflung und Angst in differenzierter Weise in Szenen zu setzen.

Gerade Aishwarya Rai, die exorbitante Gagen für ihre Rollen erhält, ist aber auch der Beweis dafür, wie attraktiv die kleinen und innovativen Filme auch für die etablierten Stars geworden sind. Für den Film *CHOKHER BALI* (Sand im Auge, Rituparno Gosh, 2003), dessen Gesamtbudget noch nicht einmal ihre normale Gage betrug, verzichtete sie zum Großteil auf eben diese. Ein sehr geschickter Zug, wie sich im Nachhinein herausstellte. Der Film war zum einen ein Hit in West Bengalen. Was aber noch wichtiger war: Der Film entwickelte sich zu einem Liebling der internationalen Festivals und brachte der Hauptdarstellerin die Anerkennung der internationalen Kritik.

Der Grund für die anhaltende Auseinandersetzung zwischen Big- und Small-Budget-Movies ist, dass die so lange gepflegte Erfolgsformel des indischen Films schon seit etlichen Jahren schwächelt. Schon in den frühen 90er Jahren flopte *ROOP KI RANI CHORON KA RAJA* (Die Königin der Schönen und König der Diebe, Satish Kaushik, 1993) an der Kinokasse. Dieser damals teuerste Film, mit eingängiger Musik und der damaligen ‚Nummer Eins‘ der Bollywood-Aktrizen, Sridevi, ging trotz des Rekordaufwands unter. Andere große Produktionen wie Subhash Gaihs *YAADEIN* (Erinnerungen, 2001) und Rajashri Productions *MAIN PREM KI DIWANI HOON* (Ich bin verrückt für die Liebe, Sooray Barjatya, 2003) hatten ein ähnliches Schicksal. Von 1993 bis 2001 waren 79,5 Prozent aller Bollywoodproduktionen Flops.⁶⁶ Diese Zahl war im Jahr 2002 noch höher, in dem 92,58 Prozent aller Produktionen aus dem Bombayumfeld zu finanziellen Verlusten führten. Die 1,3 Milliarden Dollar schwere Industrie erlitt hohe Verluste, was ein Heer von verstörten Regisseuren und Produzenten zurück ließ.

Dieser Schock führte in der Folge dazu, dass filmisch neue Wege beschritten wurden, die die bis dahin geltenden Standardmuster bewusst vermieden. Die aufwendigen Tanzsequenzen rückten in den Hintergrund und die Story avancierte zum zentralen Punkt der Aufmerksamkeit. Diese Schocktherapie zeigte überraschend schnelle Wirkung: 2003 hatte Bollywood mehr Hits als in den gesamten Vorjahren. Die Small-Budget-Movies haben am meisten von dieser Entwicklung profitiert. Wegen der zurückhaltenden Stimmung und den deshalb engen Budgets wurden neue Ideen umgesetzt und alte Normen gebrochen, so dass die Regisseure experimentieren konnten. *JISM* (Körper, Amit Saxena, 2003) ist einer der Filme, die für vergleichsweise wenig Geld produziert wurden. Die Heldin, das Sophia-Loren-Lookalike Bipasha Basu, brach aus den eng gezielten Bahnen der typischen Bollywoodheldin aus, was sich unter ande-

66 Screen Magazine 2003, September 19.

rem an Kusszenen und ungewöhnlich knapper Kleidung zeigte. JOGGERS PARK (Anant Balani, 2003) wurde ebenso mit einem sehr begrenzten Budget gedreht, erzielte einigen Erfolg an der Kinokasse und erhielt ebenfalls Anerkennung seitens der Kritiker. Der Film entfaltet die Geschichte eines mehr als sechzigjährigen Richters, der sich zu einer Frau in den Zwanzigern hingezogen fühlt. Dabei findet er sich in einer ‚Catch 22‘-Situation wieder, in der er sich entweder für seine soziale Akzeptanz oder die Frau, die er liebt, entscheiden muss. Der 25 Millionen Rupien teure Film JHANKAR BEATS (Sujoy Ghosh, 2003) war ein anderer der innovativen Filme mit einer unverbrauchten Storyline, der erfolgreich sein Publikum fand. Erwähnt werden sollte auch BAGHBAN (Ravi Chopra, 2003) der mit Amitabh Bachchan und Hema Malini auf Bollywood-Urgestein zurückgriff und damit – vollkommen unüblich – zwei Akteure um die Sechzig ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte.

Der Trend zu preisgünstigen Filmen geht aller Wahrscheinlichkeit nach auf Mira Nair und ihren mitreißenden Film MONSOON WEDDING (2001) zurück. Der Film wurde in nur dreißig Tagen mit einer Handkamera geschossen, bei einem Budget von gerade mal fünf Millionen Rupien. Zur großen Überraschung spielte dieser Film in ganz Indien mehr als 400 Millionen Rupien ein.⁶⁷ Während JISM und BHOOT (Geist, Ram Gopal Varma, 2003) schon große Hits in Indien waren, ging MONSOON WEDDING noch darüber hinaus. Der Film wurde für einen ‚Golden Globe‘ nominiert und gewann in Venedig den prestigeträchtigen ‚Goldenen Löwen‘. Als Kandidat für den Auslandsoscar wurde in diesem Jahr jedoch nicht dieser Film von der Indian Film Federation ins Rennen geschickt, sondern LAGAAN (Steuern, Ashutosh Gowariker, 2001).

Trotz der beeindruckenden Erfolge finanziell schmalbrüstiger Filme wird das Big-Budget-Bollywoodmovie aber nicht untergehen. Bei Filmen mit derartig großen Etats steht jedoch so viel auf dem Spiel, dass man auch in Zukunft versuchen wird vorhersehbar massentaugliche und deshalb möglichst sichere Produkte zu fertigen. In der Konsequenz bedeutet dies, dass das Rückgrad der meisten dieser Filme weiterhin aus bewährten Handlungsmustern bestehen wird. Das Jahr 2003 hatte ein paar derartige Big-Budget-Hits. KAL HO NAA HO (Wenn Morgen kommt, Nikhil Advani, 2003) mit dem ‚Baadshah‘ – König von Bollywood – Shah Rukh Khan war eine Dreiecksgeschichte, eine schon oft genutzte Konstellation. Erfreulicherweise entschied sich der Regisseur, Nikhil Advani, keins der gängigen Melodramen zu erzählen, sondern eine subtile und moderne Geschichte zu entwickeln, die in New York

67 The Week 2003, September 28.

spielt. Natürlich wurden alle Schlüsselrequisiten eines Mainstream-Films präsentiert: es gab eine farbenfrohe Hochzeit, Tanzsequenzen und ein ergreifendes Ende. Über das reine Abarbeiten der Standardkomponenten hinaus gelang es dem Regisseur aber, ein großes Spektrum realistischer Gefühle zu zeigen.

Gegenwärtig werden in der Big-Budget-Klasse zumindest vier Filme produziert, die über ein Budget zwischen 500 und 1000 Millionen Rupien verfügen. Einer dieser Filme, *THE RISING* (Ketan Mehta), setzt einen indischen Aufstand aus dem Jahre 1857 in Szene. *EK* (Ram Gopal Varma), ein Spionagethriller, wird in insgesamt fünf unterschiedlichen Ländern, unter anderem in den USA, gedreht. Der Film *ZOONI* (Muzzafar Ali) erzählt das Leben eines singenden Dichters und Königs aus dem 13. Jahrhundert.

Mit welchen Ideen und Überraschungen die Low-Budget-Filme in der näheren Zukunft aufwarten werden, ist an dieser Stelle nicht vorauszusehen. Gerade dies führt jedoch dazu, dass die indische Filmwelt so spannend ist wie schon lange nicht mehr.

Songless Films

Ram Gopal Varma, der besonders für seinen Film *RANGEELA* bekannt ist, hat jüngst den Versuch unternommen, ohne die eigentlich unvermeidlichen Song-and-Dance-Sequenzen auszukommen. Sein Film *BHOOT* ist ein Thriller, in dem eine Frau von Geistervisionen verfolgt wird. Es stellt sich heraus, dass sie von einem unglücklichen Geist besessen ist, der sich noch um unerledigte Dinge im Diesseits kümmern muss. Mit nur zwei Stunden Spielzeit ist dieses Werk für einen indischen Film extrem kurz, was es aber nicht daran hinderte, zu einem der größten Hits des Jahres 2003 zu werden.

Es ist davon auszugehen, dass gegenwärtig einige Filme produziert werden, denen *BHOOT* als Vorlage und Legitimation dient, um auf den Massenmarkt zu zielen, ohne die bis dato scheinbar unverzichtbaren Einschübe mit Gesang und Tanz zu bieten. In gewisser Weise könnte man sagen, dass ein Naturgesetz des indischen Mainstreamkinos aufgehört hat zu existieren. Filme ohne musische Einlagen waren bis dahin eine reine Angelegenheit des Artcinemas und damit einer vergleichsweise kleinen Zuschauerzahl.

Auffällig ist an *BHOOT*, dass dieser in Indien so erfolgreiche Film auf dem außerindischen Markt nur wenig Erfolg hatte. Eine Tatsache, die Grund zu der Vermutung gibt, dass das Publikum der Auslandsinder fil-

misch eher konservativ ist. Das Medium Film dient dieser Gruppe vorwiegend dazu, eine Verbindung zu ihren kulturellen Ursprüngen aufrecht zu erhalten. Eine derartige Motivation der über den Globus verteilten potentiellen indischstämmigen Konsumenten würde erklären, warum diese für Innovationen in Handlung oder Umsetzung weniger aufgeschlossen sind als das inländische Publikum. Auch andere in Indien erfolgreiche Filme wie *DIL CHAHTA HAI* (Die Herzenswünsche, Farhan Akhtar, 2001) blieben im Ausland hinter den Erwartungen zurück, weil sie dem Publikum nicht das gewünschte Familienszenario mit Ritualen und Hochzeit bieten konnten.

Special Effects

Ein wirklich innovatives Werk war *KOI MIL GAYA* (Ich habe jemanden getroffen, Rakesh Roshan, 2003). Der Film, der einen geistig behinderten Jungen zeigt, der auf ein von einem UFO zurückgelassenes Alien trifft, ist gleichzeitig unsagbar komisch und anrührend. Das mit Special Effects voll gestopfte Werk spielte nahezu 500 Millionen Rupien ein und brachte seinem Hauptdarsteller, Hrithik Roshan, mehrere Auszeichnungen.

Ohne Spezialeffekte wäre ein Film wie dieser nicht möglich gewesen. In den vergangenen Jahren wurden diese, und speziell die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung, schon mehrfach zum eindeutigen Wohle des Endprodukts in indischen Filmen eingesetzt. In dem ansonsten realistischen Film *LAGAAN* waren es die Wolkenbewegungen des scheinbar heranziehenden Monsuns, die aus dem Computer kamen. In *MOHABBATEIN* (Aditya Chopra, 2000) wurde mit den gleichen Mitteln ein Ahornblatt so in den Handlungsverlauf integriert, dass es die verschiedenen Szenen verband. Der historische Film *ASOKA* (Santosh Sivan, 2001) profitierte vom Einsatz dieser Technologie bei der Visualisierung von Schlachtszenen.

Es steht zu erwarten, dass die inzwischen gegebene Verfügbarkeit gerade digitaler Effekte in den nächsten Jahren unausweichlich Auswirkungen auf den indischen Film haben wird. Zwar ist es unwahrscheinlich, dass hieraus ein neues Standardelement erwächst, man kann aber vermuten, dass der eine oder andere Regisseur sich dieser Mittel bedienen wird, um Ideen umzusetzen, die anders nicht oder nur schlecht zu realisieren sind.

Hollywood-Bollywood-Connection

Buz Luhrman ließ sich bei seinem Film *MOULIN ROUGE* (2001) massiv vom indischen Kino inspirieren. Eine Inspiration, die so weit ging, dass sich mit dem Song ‚Chamma chamma‘ ein waschechtes Bollywoodstück in diesem Film findet. Eine mögliche, umfangreichere Rückkehr des Musicalfilms, wie mit *CHICAGO* (Rob Marshall, 2002), könnte so zu einer intensiveren Verbindung der beiden Filmwelten führen, da niemand auf der Welt mehr Erfahrung darin besitzt, Musik im Film zu verarbeiten, als die indische Filmindustrie. Dazu kommt, dass die Musik in indischen Filmen eine partizipative Wirkung auf das Publikum ausübt, die im Westen, mit Ausnahme der *ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (Jim Sharman, 1975), unbekannt ist.

Der wahrscheinlich größte Schritt zu einer dauerhaften Zusammenarbeit von Bollywood und Hollywood hin zeichnet sich jedoch auf anderem Gebiet ab. Warner Bros. und Columbia Tristar tragen sich mit Plänen, Bollywoodfilme international zu vertreiben. Darüber hinaus bestehen Planungen für Filme, die gezielt auf Indien als Markt ausgerichtet sind und die auf indische Schauspieler und Crew setzen.

Etlliche international renommierte Stars haben darüber hinaus schon Interesse daran bekundet, in Bollywoodproduktionen zu agieren, selbst wenn dies den berühmten Tanz um den Baum beinhalten sollte – eine in der Vergangenheit nicht seltene Variante der Song-and-Dance-Szenen, bei der der Gesang von Liebe und Leid durch Umtanzen eines oder mehrerer Bäume visualisiert wurde.

Zwei Projekte in der Entstehungsphase, die die Annäherung von westlicher und indischer Filmwelt belegen, sind *BRIDE AND PREJUDICE* (Gurinder Chadha) und *PAANI* (Shekhar Kapur). Man könnte sagen, dass *BRIDE AND PREJUDICE* das Beste aus beiden Welten präsentiert. Angelehnt an ‚Stolz und Vorurteil‘ von Jane Austen entsteht hier ein Film mit Aishwarya Rai als Hauptdarstellerin, der indische, amerikanische und britische Filmindustrie zusammenführt. Bei *PAANI* handelt es sich um ein neues Werk von Shekhar Kapur, der mit seinem oscarnominierten Film *ELIZABETH* (1998) bekannt wurde. Die 25-Millionen-Dollar-Produktion, deren Titel übersetzt Wasser bedeutet, zielt auf einen internationalen Markt.

Die Überlegungen von Seiten Hollywoods, sich Indien und der indischen Filmindustrie zuzuwenden, haben dabei eine unübersehbare finanzielle Seite. Die Produktionskosten eines Films in Indien liegen bei gerade mal 25 Prozent dessen, was es kostet, das gleiche Werk in Hollywood zu produzieren. Würde Hollywood nur ein Prozent seiner Arbeiten

nach Indien verlagern, so würden damit Kosten in Höhe von 250 Millionen Dollar eingespart.⁶⁸ Der durchschnittliche Bollywoodfilm kostet zwei bis drei Millionen Dollar, während der durchschnittliche Hollywoodfilm 60 Millionen Dollar verschlingt. Das an dieser Stelle offensichtliche Sparpotential, das Produktionen in Indien mit sich bringen könnten, lässt eine teilweise zukünftige Verlagerung als durchaus realistisch erscheinen.

Indien ist darüber hinaus als Markt jedoch ebenso interessant wie als Produktionsort. Die Filmindustrie des Landes spielte 2003 39 Milliarden Rupien (800 Mio. €) ein. Für die nächsten vier Jahre wird mit einer jährlichen Wachstumsrate von sage und schreibe 19 Prozent gerechnet, wobei man auf weitere Erfolge von Crossover-Filmen wie *BRIDE AND PREJUDICE*, *BEND IT LIKE BECKHAM* und *MONSOON WEDDING* setzt. Hollywoodinvestoren sollten also in naher Zukunft sowohl von den niedrigen Produktionskosten als auch von der großen Zuschauerzahl des Landes angezogen werden. Hinzu kommt noch, dass indischer Film sich in den letzten Jahren zu einem hippen Produkt entwickelt hat, das weltweit noch einiges an Marktpotential zu haben scheint.

Non resident Indian films

„Non resident Indians“ sind alle indischstämmigen Menschen auf der Welt, die nicht in Indien leben. Von diesen Auslandsindern war schon die Rede als von einem konservativen, aber finanziell sehr wichtigen Publikum für die Erzeugnisse der indischen Filmindustrie. In den letzten Jahren entstehen jedoch zunehmend Filme, die aus der Sicht dieser insgesamt als sehr heterogen zu betrachtenden Gruppe gemacht sind. Der Konflikt zwischen Tradition und Moderne stellt sich für diese Menschen bei weitem intensiver. Im Kontext des gesellschaftlichen Zusammenlebens in westlichen Staaten sind die alten Traditionen und Werte Privatangelegenheiten.

Der international sehr erfolgreiche Film *BEND IT LIKE BECKHAM* (Gurinder Chadha, 2002) entwickelte das Konfliktpotential, das sich aus einer Konfrontation indischer Werte mit westlicher Lebensweise ergibt, anhand eines Mädchens, das Fußball spielt. Jessie, die virtuos mit dem Ball ist und Chancen auf einen Platz in einem amerikanischen Uni-Team hat, muss gerade am Tag der Hochzeit ihrer Schwester das dafür entscheidende Spiel absolvieren. Es ist ihr Vater, der ihr schließlich hierzu

68 Economic Times 2004, January 18.

die Erlaubnis erteilt. Später von seiner absolut empörten Frau vor der ganzen Familie zur Rede gestellt sagt er: „Diese verdammten englischen Kricketspieler haben mich wie einen Hund aus ihrem Club rausgeworfen. Ich habe mich nie beschwert. Im Gegenteil, ich habe nie wieder gespielt. Wer hat gelitten? Ich. Aber ich will nicht, dass Jessie leidet. Ich will nicht, dass sie die gleichen Fehler wie ihr Vater macht und das Leben und irgendwelche Situationen einfach hinnimmt. Ich will, dass sie kämpft. Und ich will, dass sie gewinnt. Ich habe gesehen wie sie spielt, sie ist brilliant. Ich glaube nicht, dass irgendjemand das Recht hat, sie aufzuhalten.“ Und so passiert es dann auch. Der Film endet damit, dass Jessie zusammen mit einer Freundin England verlässt, um in den USA professionell Fußball zu spielen und zu studieren.

Das Statement ihres Vaters, das diesen Ausgang erst möglich macht, kann dabei als ein Loblied auf einen Tradition und Moderne verbindenden Individualismus gesehen werden. Einen Individualismus, der auf der Achtung der tradierten Werte fußt, aber nicht bereit ist, diesem die Träume und Chancen eines Menschen zu opfern. Auf Grund der Verfügungsgewalt, die indische Eltern über das Leben ihrer Kinder haben, bedeutet dies: Das höchste Ziel von Eltern darf es nicht sein ihren kulturellen Wurzeln und sozialen Verbindlichkeiten Genüge zu tun, das höchste Ziel muss es sein, ihren Kindern zur Seite zu stehen bei dem alles andere als einfachen Unterfangen, zu einem glücklichen Leben zu finden, das beide Welten miteinander vereint.

Wohin das Befolgen der jahrhundertealten Traditionen führen kann, wird in der kanadischen Produktion BOLLYWOOD/HOLLYWOOD (Deepa Mehta, 2002) in grotesker Weise in Szene gesetzt. Die Anthropologie studierende Sunita wird in einer Szene des Films von ihren Eltern mit dem riesigen und tumben Wrestler Killer Khalsa als Ehemann in spe konfrontiert. Wie sich herausstellt ist der Grund für diese aberwitzige Wahl, dass beide Väter aus dem gleichen Dorf stammen und der Vater des Bräutigams dem ihren darüber hinaus noch eine Autovertretung einrichten will. Als der von seiner Braut sehr angetane Killer Khalsa damit kokettiert, dass sie bald alle seine Muskeln, auch die verborgenen, sehen werde baut sich Sunita vor ihm auf. „Ich bin mir sicher, dass deine verborgenen Muskeln nicht größer sind als deine Gehirnzelle, du Dinosaurier“. Als ihr Vater sie daraufhin zur Ordnung ruft und damit droht, sie vom Balkon zu werfen, bricht sie lachend auf dem Sofa zusammen. „Ein Wrestler, Papa, du willst, dass ich jemanden heirate, der Killer Khalsa heißt“, wendet sie sich immer noch von Lachen geschüttelt an ihren Vater.

An einer Stelle des Films tanzt Sunita zu einem im Fernsehen laufenden Film. Dieser Film ist RANGEELA Ram Gopal Varmas Geschichte von Milli und ihrem Weg zu Erfolg und Glück. Die Selbstständigkeit und Selbstsicherheit, mit der Sunita agiert, verbindet sie mit genau dieser Filmfigur. Zugegeben, sie ist härter als Milli, weil sie sich in der individualisierten Gesellschaft einer westlichen Großstadt zurechtfinden muss. Schließlich findet auch sie ihren Mann fürs Leben, einen Mann, mit dem auch ihre Eltern zufrieden sind. Das Entscheidende in der Geschichte ist jedoch, dass am Ende sie es ist, die ihre Wahl trifft. Sie wird weder von irgendjemandem bestimmt oder genötigt, noch lässt sie sich von einem Traumprinzen passiv erwählen. Sunita ist diejenige, die die Entscheidung trifft.

Die historischen Wurzeln des ‚non resident Indian film‘ gehen zurück bis in die 80er Jahre auf die Filme MEIN WUNDERBARER WASCHSALON (1985) und SAMMY UND ROSIE TUN ES (1987) von Hanif Kureishi. 1988 gewann Mira Nair, die ursprünglich Dokumentarfilmerin war, für ihren ersten Spielfilm SALAAM BOMBAY (1988) die goldene Palme von Cannes und wurde für den Auslandsoscar nominiert. Besonders in der britischen Filmszene haben Regisseure indischer Abstammung, wie Gurinder Chadha und die schon erwähnte Mira Nair, seitdem ihre Spuren hinterlassen.

Trotz der Tatsache, dass die ‚non resident Indian films‘ kein gänzlich neuer Trend sind, steht zu erwarten, dass aus dem kulturellen Umfeld der Auslandsinder noch einige interessante Filme hervorgehen werden.

Filmindex

1947 EARTH 125, 130

A PANORAMA OF INDIAN SCENES

AND PROCESSIONS 34

ACHUT KANYA 41, 124

ADI SHANKARACHARYA 138

AKELE HUM AKELE TUM 142

ALADDIN 54

ALAM ARA 38

AMAR AKBAR ANTHONY 51, 138

AMAR JYOTI 42

AMERICAN DESI 29, 138

APARAJITO 45, 148

APUR SANSAR 45

ASOKA 155

AWARA 30, 44, 47

BAGHBAN 153

BANDIT QUEEN 50, 134, 140, 141

BARSSAT 44

BEND IT LIKE BECKHAM 157

BHAKTA PRAHLADA 38

BHAKTA VIDUR 132

BHOOT 153, 154

BOLLYWOOD/HOLLYWOOD 158

BOMBAY 20, 33, 34, 35, 37, 124,
139

BRIDE AND PREJUDICE 156, 157

BULBUL-E-PARASTAN 37

CHANDRALEKHA 45

CHAR SHAHER EK KAHANI 133

CHARULATA 148

CHICAGO 156

CHOKHER BALI 152

CHUPKE CHUPKE 51

CLIFFHANGER 54

COCONUT FAIR 34

DEEWAAR 20, 146

DEVDAAS 51

DEVDAAS 151

DEVI 148

DHARTI KE LAL 43

DIL CHAHTA HAI 155

DILWALE DULHANIA LE JAYENGE
53

DO ANJAANE 144

EK 154

ENGA VEETU PILLAI 48

FEARLESS! THE HUNTERWALI
STORY 41

FIRE 122

GADDAR 140

GANDHI 51

GHARE BAIRE 148

HOW FILMS ARE PREPARED 35

HUM APKE HAIN KAUN 52, 53, 56

HUNTERWALI 41

HYDERABAD BLUES 52

INDRASABHA 38

JAMAI SASTHI 39

JHANKAR BEATS 153

JISM 152, 153

JOGGERS PARK 153

JUGNU 48

JURASSIC PARK 54

KAAGAZ KE PHOOL 47

KABHI KHUSHI KABHI GHAM 143

KABHI KUSHI KABHI GAM 7

KAL HO NAA HO 153

KALIDAS 38

KEECHAKA VADHAM 36

KHALNAYAK 26

KOI MIL GAYA 155

KUNKU/DUNIYA NA MANE 42

LAGAAN 52, 55, 56, 153, 155

MAIN PREM KI DIWANI HOON 152

MEIN WUNDERBARER

WASCHALON 159

MOHABBATEIN 155

MOHINI BHASMASUR 35

MONSOON WEDDING 153, 157

- MOTHER INDIA 9, 19, 47, 57, 58,
 65, 144
 MOULIN ROUGE 156
 MUGHAL-E-AZAM 47

 NALA DAMAYANTI 36
 NAUJAWAN 38

 OUR INDIAN EMPIRE 34

 PAANI 156
 PANZERKREUZER POTEMKIN 127
 PARDESI 46
 PATHER PANCHALI 45, 129, 148
 POONA RACES'98 34

 RAJA HARISHCHANDRA 20, 35
 RAJA HINDUSTANI 25, 53, 130
 RAM AUR SHYAM 48
 RAM VANVAS 36
 RAMUDU BHEEMUDU 48
 RANGEELA 12, 24, 25, 32, 52, 54,
 55, 56, 83, 84, 86, 88, 89, 112,
 130, 154, 159
 RAZIA BEGUM 134
 ROCKY HORROR PICTURE SHOW
 156
 ROJA 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
 140, 143
 ROOP KI RANI CHORON KA RAJA
 152
 SADGATI 147

 SAIRANDHRI 40
 SALAAM BOMBAY 159
 SAMMY UND ROSIE TUN ES 159
 SANGAM 29, 47, 66, 67, 72, 73
 SANT SAKHU 138
 SANT TUKARAM 41, 137
 SANT TULSIDAS 137
 SARFAROSH 30
 SATYAVAN SAVITRI 35
 SHOLAY 9, 21, 50, 51, 73, 82, 83,
 129, 139
 SHRI VENKATESHWARA MAHATYAM
 128
 SPEED 54
 SPLENDID NEW VIEW OF BOMBAY
 33
 SPRASH 149
 SUJATA 124

 TABOOT PROCESSION 33
 THE LIFE OF CHRIST 34, 35
 THE RISING 154
 THE RIVER 45
 THE WRESTLERS 33
 THODISI BEWAFAYI 144
 TRUE LIES 54
 TWISTER 54

 YAADEIN 152

 ZAKHM 133, 134
 ZANJEER 49
 ZOONI 154

Personenindex

- Abbas, K. A. 43, 46, 133
Abt, Otto 30
Advani, Nikhil 153
Agnihorti, Ram Awatar 112
Akhtar, Farhan 155
Alexowitz, Myriam 135
Ali, Muzzafar 154
Aravindan 148
Asif, K. 47
Aspi, H. 38
Athaiya, Bhanu 51
Attenborough, Richard 51
Bachchan, Amitabh 20, 49, 74, 97, 128, 153
Bachchan, Jaya 96, 97
Balani, Anant 153
Barjatya, Sooray 52, 152
Barnouw, Erik 127
Baskaran, S. Theodore 38
Basu, Bipasha 152
Begum, Fatma 37
Benegal, Shyam 16, 18, 51, 111, 112, 148
Bhaduri, Jaya 76
Bhansali, Sanjay Leela 151
Bhanumathi 145
Bhatt, Mahesh 133
Bhatvadekar, Harischandra S. 33
Bhosle, Asha 23
Buruma, Ian 56
Cameron, James 54
Chadha, Gurinder 156, 157, 159
Chakraborty, Pramod 48
Chakravarty, Sumita S. 145
Chanakya, Tapi 48
Chaon, Dhoop 40
Chaplin, Charlie 31
Chatterji, Shoma A. 142
Cherkassov, Nikolai 46
Chopra, Aditya 53, 155
Chopra, Anupama 53, 73
Chopra, B. R. 118
Chopra, Ravi 153
Chopra, Yash 20, 146
Choudhury, Amar 39
Churchill, Winston 128
Clements, Ron 54
Dada, Save 33
Damle, V. 41, 137, 138
Darshan, Dharmesh 25, 53
Das Gupta, Chidananda 37, 50
Dasgupta, Buddhaheb 148
Datta, Sangeeta 149
de Bont, Jan 54
de Liguoro, Eugenio 36
De Sica, Vittorio 148
Deb, Sandipan 45
Debhi, Suprabha 145
Desai, Jayant 137
Desai, Manmohan 51, 138
Desai, Nanubhai 134
Devi, Phoolan 50, 141
Dharmendra 48, 74
Dissanayake, Wimal 40, 46, 139
Dixit, Madhuri 26
Dutt, Guru 47
Dutt, Sunil 61, 63
Dwyer, Rachel 17, 22, 27, 31, 47
Eisenstein, Sergej 58, 127
Fattelal, S. 41, 137, 138
Gaihi, Subhash 152
Gandhi, Indira 49, 82
Gandhi, Mahatma 90, 125, 126, 128, 135, 136
Ganguly, Dhiren 134
Garga, B. D. 128
Ghai, Subhash 26
Ghatak, Ritwik 148
Ghose, Gautam 148
Ghosh, Parvati 145
Ghosh, Sujoy 153
Gledhill, Christine 111
Godse, Nathuram 90
Gokulsing, K. Moti 40, 139
Gopalakrishnan, Adoor 148
Gopalan, Lalitha 23
Gosh, Rituparno 152
Gowariker, Ashutosh 52, 153
Guha, Dulal 144
Gupte, Ram Kishore 121
Harlin, Renny 54
Hood, John W. 147
Iqbal, Mohammed 140
Irani, Ardeshir 38

- Iyer, G. V. 138
 Jackson, Michael 23
 Jayalalitha 128
 Johar, Karan 56, 96
 Joshi, Namrata 107
 Joshi, P. C. 118
 Kajol 96, 97
 Kamala 35
 Kanjaiyalal 59
 Kanwar, Roop 144
 Kapoor, Kareena 96, 101
 Kapoor, Raj 29, 30, 31, 44, 46, 47, 67, 72
 Kapoor, Shashi 20
 Kapur, Shekhar 50, 140, 156
 Karanth, Prema 145
 Karnad, Girish 117
 Karun, Shaji 148
 Kaul, Arun 149
 Kaul, Mani 148
 Kaushik, Satish 152
 Kazmi, Fareed 49
 Kazmi, Fareeduddin 119
 Khan, Aamir 84
 Khan, Amjad 75, 82
 Khan, Mansoor 142
 Khan, Mehboob 19, 47, 57, 58
 Khan, Salman 52
 Khan, Shah Rukh 96, 97, 153
 Khan. Aamir 52
 Khosla, G. D. 133
 Kobe, Werner 37
 Koch, Gerhard 37
 Krishnaswamy, S. 127
 Kukunoor, Nagesh 52
 Kumar, Dilip 48
 Kumar, Kajendra 61
 Kumar, Keval J. 114
 Kumar, Raj 59, 66
 Kumar, Rajendra 67
 Kumar, Sanjeev 74
 Kureishi, Hanif 159
 Lajmi, Kalpana 145
 Lührman, Buz 156
 Lumière, Auguste und Louis 33
 Madan, J. F. 33
 Majumdar, D. 107
 Malini, Hema 75, 153
 Mandan, J. J. 38
 Mangeshwar, Lata 23
 Marshall, Rob 156
 Matondkar, Urmila 24, 84
 Matthan, John Mathew 30
 Mehra, Prakash 49
 Mehta, Deepa 121, 122, 125, 158
 Mehta, Ketan 148, 154
 Mehta, P. B. 35
 Mehta, Vijaya 145, 148
 Mishra, B. P. 134
 Mishra, Vijay 67
 Morisette, Alanis 120
 Mudaliar, R. Nataraja 36
 Mukherjee, Hrishikesh 51
 Murdoch, Rupert 119
 Musker, John 54
 Nadia, (fearless) 41
 Nair, Mira 153, 159
 Nandy, Ashis 119
 Nargis 19, 44, 57
 Nehru, Jawaharlal 42, 46, 58, 65, 126, 136
 Nene, Raja 138
 Nihalani, Govind 148
 Nirmala, Vijaya 145
 Nyce, Ben 45
 Osten, Franz 37, 41
 Pandya, Piyush Dinker 29, 138
 Paranjpye, Sai 145, 149
 Patankar 36
 Patel, Divia 22, 27, 31
 Patil, S. K. 128
 Pendakur, M. 141, 142
 Phalke, Dadasaheb 20, 35
 Prasad, M. Madhava 92
 Pudovkin, Vsevolod I. 46, 58
 Pullaiah, P. 128
 Rafi, Mohammed 23
 Rahman, A. R. 89
 Rai, Aishwarya 151, 152, 156
 Rajadhyaksha, Ashish 17
 Ramachandran, M. G. 128
 Rao, N. T. Rama 112, 128
 Rathnam, Mani 20, 32, 89, 124, 139
 Rathod, Kanjibhai 132
 Ray, Satyajit 45, 129, 147, 148
 Reddy, H. M. 38
 Renoir, Jean 45, 148
 Riemenschneider, Dieter 112
 Roshan, Hrithik 96, 97, 102, 155

- Roshan, Rakesh 155
Rothermund, Dietmar 66, 140
Roy, Bimal 124
Roy, Dilip 51
Sagar, Ramanand 118
Sahai, M. 139
Sarabhai, Vikram 117
Savarkar 136
Saxena, Amit 152
Schneider, Alexandra 66
Scorsese, Martin 86
Sehgal, Baba 120
Sen, Aparna 145, 148
Sen, Hiralal 33
Sen, Mrinal 148, 149
Sestier, Marius 33
Sethna, Manek D. 34
Shahani, Kumar 148
Shantaram, V. 40, 42
Sharma, Anil 140
Sharman, Jim 156
Shroff, Esmayeel 144
Shroff, Jackie 24, 84
Sippy, Ramesh 21, 50, 73
Sivan, Santosh 155
Spielberg, Steven 54, 86
Sridevi 152
Thackeray, Bal 139
Thanawala, F. B. 33
Thoraval, Yves 116
Toepliz, Jerzy 123
Torgovnik, Jonathan 16
Trojanow, Ilija 23, 120, 122, 133, 134
Valicha, K. 21
Varma, Ram Gopal 12, 83, 153, 154, 159
Varma, Ravi 31
Vasan, S. S. 45
Vasudev, Kumar 117
Veblen, Thorstein 47
Vyjayanthimala 67
Wadia, Homi 41
Wadia, Riyad Vinci 41
Wahia, J. B. H. 38
Wenner, Dorothee 41
Willemen, Paul 17

Sachindex

- Action 41, 48, 73
- Adoptivkind 48, 97
- Afrika 7, 8, 22, 44
- All-India Motion Picture
 - Convention 109
- All-India-Radio 26, 115, 117
- Alphabetisierung 114
- Amateur Cine Society of India 42
- Amritsar 116
- angry young man 49, 52, 141
- Arbeiterklasse 58
- Arier 123
- Artcinema 7, 8, 22, 45, 147, 154
- Artha 136
- Asien 7, 8, 22, 44
- Assamesisch 40
- Ästhetik 27, 55, 58, 120
- Ausbeutung 58, 126
- Auslandsinder *Siehe* Non resident Indians
- Ayodhya 90
- balcony 13
- Bangalore 74
- Bengali 39, 40
- Bevölkerung 9, 90, 126, 135, 150
- Bhagavad Gita 136
- Bharat Natyam 29
- Blockbuster 18, 54
- Board of Censorship 132
- Board of Film Censors 114
- Bollywood 7, 8, 17, 40, 54, 66, 96, 107, 125, 152, 153, 156
- Bombay 8, 17, 33, 36, 39, 46, 107, 109, 127, 131
- Bombay Talkies 42
- Brahmane 124, 147
- British Code of Censorship 131
- Burma 34
- Cable Television Ordinance 119
- Cannes 45, 151, 159
- editor boards 131
- Chandra 137
- CinemaScope 47
- Cinematograph Act 132
- CNN 119
- Committee on Public Undertakings 149
- conspicuous consumption 47
- Dalits 124
- Dasa 124
- Defence of India Acts 43
- Delhi 39, 116, 117, 118
- Demokratie 50, 82, 127
- Deutschland 8, 37, 40, 42, 56, 96
- Devadasis 29
- developmental soap opera 117
- Dharma 135
- diaspora film 53, 54
- digitale Bildbearbeitung 155
- Dishwallas 119
- Distribution 7, 107, 113
- Dokumentarfilm 13, 127, 159
- Doordarshan 26, 117, 119
- Dowry *Siehe* Mitgift
- Drehbuch 24, 113
- Drogen 121
- Empire 33
- England 36, 42, 44, 55, 90, 103, 131, 132, 158
- erste Filmvorführung 33
- Erster Weltkrieg 36
- Eunuchen 30
- Europa 36, 42, 47, 53, 66, 70
- Familie 19, 125, 141, 144
- Familienfilm 52, 56, 83
- Farbfilm 40, 47
- Fernsehen 114, 116, 117
- Film & Television Institute of India 117
- Film Federation of India 109, 110
- Film Finance Corporation 108, 110, 129, 149
- Film Institute of India 117
- Filmfare 46
- filmi 56
- Filmindustrie 107, 109, 110, 111, 126, 128, 133, 151
- Filminstitut 110
- Filmmaterial 37, 42
- Films Division 46
- Formula Film 18
- Frau 50, 118, 122, 132, 140
- Freundschaft 67, 72
- Gagen 43

- Ganesha 137
 Ganges 73
 Geldwäsche 108
 Genre 19, 20, 35, 37, 48
 Gerechtigkeit 82
 Gesellschaft 20, 39, 41, 52, 89,
 118, 123, 124, 129, 135, 142,
 147, 150
 Gewalt 48, 49, 51, 83, 121
 Globalisierung 53, 56
 goldenes Zeitalter 45
 Gujarati 40
 Hautfarbe 40
 Heilige 41
 High-Concept-Film 18
 higher stall 13
 Hindi 14, 17, 22, 38, 39, 40, 54,
 119, 123
 Hindu Marriage Act 144
 Hindufundamentalismus 90, 122,
 129, 136
 Hindustan Cinema Films Co. 35
 Historienfilm 47
 Hochverrat 90
 Hochzeit 53, 59
 Hollywood 18, 31, 32, 36, 46, 110,
 156
 Humanismus 148
 Hyderabad 135
 Identität 89, 91, 105, 122, 140
 Importe 37
 Indian Broadcasting Company 115
 Indian Cinematograph Act 36, 131,
 132
 Indian Cinematograph Comitee 37
 Indian Motion Picture Export
 Corporation 110
 Indian Motion Picture Producers
 Association 110
 Indian new wave 149
 Indian News Parade 43
 Indien 7, 25, 27, 33, 44, 58, 90,
 125
 Individualismus 10, 53, 158
 Indra 137
 industrial hero 49
 Institut für Film und Technologie
 110
 Internationale Film Festival of
 India 46
 Internationalisierung 37
 Internet 114
 Kabelfernsehen 32, 119
 Kalkutta 33, 46, 116, 131, 148
 Kanaresisch 129
 Kapitalismus 58
 Karma 136
 Karnataka 109, 123, 129
 Kaschmir 47, 66, 89, 90, 140
 Kaste 20, 41, 121, 123, 124, 135,
 137, 141
 Khatak 29
 Kino 15
 Kinolizenzen 36, 131
 Kollektivschuld 140
 Kolonialzeit 11
 Kommunismus 58, 127
 Konsum 47, 52, 56, 122, 125, 146
 Koproduktion 36, 46
 Korruption 49
 Kothivalis 29
 Kricket 55, 97, 158
 Krishna 35, 65, 67, 136, 143
 Kshatriyas 124
 Kultur 39, 66, 149
 Küssen 25, 130
 Laila 143
 Lakshmi 61, 137
 Landwirtschaft 59
 Liebe 43, 45, 47, 53, 63, 66, 72,
 78, 85, 96, 97, 130, 136
 Linearität 21
 lower stall 13
 Lucknow 116
 Luxus 49, 56, 60, 119, 125
 Madan Theaters 39
 Madras 46, 109, 110, 116, 131,
 132
 Madras Presidency Club Radio
 115
 Mahabharata 19, 20, 21, 30, 36,
 37, 118, 136
 Majnu 143
 Malayalam 40
 male bonding 67
 Malerei 27, 31
 Manusmrti 142
 Marathi 40
 Markt 36, 43, 54, 112, 151, 154,
 157

- Marxismus 58
 Masala 22
 Medien 111, 114, 119, 125
 Melodrama 28, 48, 96, 104, 153
 Middlecinema 149
 Mikrotöne 115
 Ministerium für Information & Broadcasting 110
 Miss World 145
 Mitgift 50, 144
 Mittelalter 41
 Mittelklasse 41, 56
 mittlerer Osten 44
 Mode 145
 Moderne 9, 51, 53, 66, 96, 121, 124, 144, 157
 Moksha 136
 Motion Picture Association of America 110
 Motion Picture Society of India 109
 Mouj Majah 37
 MTV 23, 55, 119
 Multiplex 12, 151
 Multistar Movie 96, 111
 Mumbai 17, 109
 Musical 17, 23, 31, 156
 Musik 22, 27, 30, 88, 113, 115
 Muslim Nation 139
 Mythologie 21, 28, 35, 36, 41, 73, 118, 142
 Narration 18, 21, 41
 National Film Archive 110
 National Film Development Corporation 108, 110
 National Integration Award 91
 National Party 111
 Nationalismus 121
 Neorealismus 18, 45
 Neuseeland 89
 New Cinema 46
 Newsreels 13
 Non resident Indians 53, 154, 157
 Notstand 50, 82
 Oberschicht 46, 56
 Oscar 46, 51, 55, 148, 153, 156, 159
 Ostpakistan 90
 Overacting 29, 68
 Pakistan 44, 46, 90, 125
 parallel cinema 149
 Parsentheater 28
 Playbackgesang 23, 24, 40
 Politik 46, 49, 56, 82, 109, 111, 116, 128, 136
 Printmedien 114
 Prinz Arjuna 136
 Produktion 7, 12, 26, 49, 111, 123, 126, 149, 151, 156, 157
 Prostituierte 35
 Puja 138
 Puna 110
 Punjab 39
 Punjabi 40
 Rache 21, 49, 83, 141
 Radha 143
 Radio 26, 114
 Radio Ceylon 115
 Rama 30, 44, 90
 Ramayana 19, 21, 30, 37, 118, 136, 137, 143
 realist cinema 149
 regional cinema 149
 Religion 20, 28, 51, 89, 90, 126, 134, 138
 Romantik 66, 125
 Royal Bioscope 33
 Russland 36, 46
 Sanskrittheater 28
 Saraswati 73, 137
 Sari 25, 145
 Satellitenfernsehen 26, 32, 117, 119
 Savitri 143
 Schleier 131
 Schwarzgeld 43
 Schwarzmarkt 12, 108
 Schweiz 47, 66
 Shakti 143
 Shiva 29
 Shiv-Sena 122
 Shruti 115
 Shudras 124
 Sita 30, 44, 143
 Song-and-Dance 22, 24, 26, 48, 50, 55, 83, 89, 120, 145
 Song-Booklet 39
 Soundtrack 22, 114
 Sowjetunion 44, 52, 58, 110, 119
 Sozialismus 52, 126, 135

- Special effects 35, 155
 Sprachen 16
 Sri Lanka 34, 58
 Srinagar 116
 Star 31, 44, 49, 73, 107, 111, 128
 Starsystem 43, 111, 129
 STAR-TV 119
 Steuer 37, 55
 Studiosystem 36, 43, 128
 Stummfilm 27, 33, 34
 Stuntfilm 37, 41
 Subventionen 109, 129
 Südamerika 7, 8
 Surya 137
 Synchronisation 54, 96, 123
 Tamil 38, 40
 Tanz 27, 29, 35, 89
 Teilung 20, 90, 125, 140
 Telugu 38, 40, 48
 Terrorismus 126
 Theater 27, 33
 Touring Cinema Co. 34
 Tradition 44, 51, 53, 96, 118, 121, 124, 157
 TV Training Center 117
 Unabhängigkeit 20, 42, 44, 58, 126, 132, 134, 139
 United Producers Forum 111
 Universal Pictures 36
 Unterhaltungssteuer 37, 110
 Urdu 39, 123
 Vaishyas 124
 Veden 136
 Venedig 42, 153
 Vergewaltigung 50, 141
 Video 8, 53, 118
 Videoclip 32, 55, 120
 Vividh Bharati 116
 Volkstheater 28
 Wadia Movietone Studios 41
 Wall Street Crash 38
 Werbung 42, 82, 114, 117
 Wet Sari Dance 25, 131
 Wirtschaft 46, 52, 56, 107, 127
 Yama 137, 143
 Yamuna 73
 ZEE-TV Network 119
 Zensur 25, 129, 133
 Zinsen 58, 60
 Zoll 46, 110
 Zweiter Weltkrieges 42

Literatur

- Abt, Otto: *Das Ramayana*, Bad Honnef 2003.
- Abt, Otto: *Das Mahabharata*, Bad Honnef 2003.
- Alexowitz, Myriam: *Traumfabrik Bollywood*, Bad Honnef 2003.
- Agnihorti, Ram Awatar: *Film Stars in Indian Politics*, New Delhi 1998.
- Baskaran, S. Theodore: *The Eye of the serpent*, Madras 1996.
- Barnouw, Erik und Krishnaswamy, S.: *Indian Film*, New York 1980.
- Chakravarty, Sumita S.: *National Identity in Indian Popular Cinema*, Delhi 1998.
- Chatterji, Shoma A.: *Subjekt: Cinema, Objekt: Women*, Calcutta 1998.
- Chopra, Anupama: *Sholay*, New Delhi 2000.
- Chopra, Anupama: *Dilwale Dulhania La Jayenge*, London 2002.
- Das Gupta, Chidananda: *Kino in Indien*, Freiburg 1986.
- Das Gupta, Chidananda: *The Painted Face*, New Delhi 1991.
- Datta, Sangeeta: *Shyam Benegal*, London 2002.
- Deb, Sandipan: "Usher in the light", in: *Outlook*, 12. May 2003, S. 42-91.
- Dissanayake, Wimal: *Cinema and cultural identity*, Lanham 1988.
- Dissanayake, Wimal und Sahai, M.: *Sholay, A Cultural Reading*, Honolulu 1992.
- Dwyer, Rachel: *All you want is money, all you need is love*, London 2000.
- Dwyer, Rachel und Patel, Divia: *Cinema India*, New Delhi 2002.
- Garga, B. D.: *So many Cinemas*, Mumbai 1996.
- Gledhill, Christine: *Stardom*, New York 1991.
- Gokulsing, K. Moti und Dissanayake, Wimal: *Indian Popular Cinema*, Oakhill 1998.
- Gopalan, Lalitha: *Cinema of Interruptions*, London 2002.
- Hood, John W.: *The Essential Mystery*, London 2000.
- Nandy, Ashis: *The Secret Politics of our Desires*, Delhi 1998.

- Nyce, Ben: *Satyajit Ray*, New York 1988.
- Kazmi, Fareed: *The Politics of India's Conventional Cinema*, New Delhi 1999.
- Kumar, Keval J.: *Masscommunication in India*, Mumbai 2003.
- Maitra. Prabodh (Hrsg.): *100 Years of Cinema*, Calcutta 1995.
- Mishra, Vijay: *Bollywood Cinema*, New York 2002.
- Pendakur, M.: „New Cultural Technologies and the Fading Glitter of Indian Cinema“, in: *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 11 (1989), S. 69-78.
- Prasad, M. Madhava: *Ideology of the Hindi Film*, Delhi 1998.
- Rajadhyaksha, Ashish und Willemen, Paul: *Encyclopedia of Indian Cinema*, New Delhi 2002.
- Ray, Satyajit: *Our Films Their Films*, Calcutta 1976.
- Riemenschneider, Dieter (Hrsg.): *Shiva tanzt*, Zürich 1999.
- Rothermund, Dietmar: *Krisenherd Kaschmir*, München 2002.
- Rothermund, Dietmar: *Geschichte Indiens*, München 2002.
- Schneider, Alexandra: *Bollywood – das indische Kino und die Schweiz*, Zürich 2002.
- Thoraval, Yves: *The Cinemas of India*, New Delhi 2001.
- Wenner, Dorothee: *Zorros blonde Schwester*, Berlin 1999.

Die Titel dieser Reihe:

Peter Gendolla,
Jörgen Schäfer (Hg.)

Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft

Dezember 2004, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 26,00 €,
ISBN: 3-89942-276-7

Rainer Geißler,
Horst Pöttker (Hg.)

Massenmedien und die Integration ethnischer Minderheiten in Deutschland

Dezember 2004, ca. 400 Seiten,
kart., ca. 28,00 €,
ISBN: 3-89942-280-5

Isabel Maurer Queipo,
Nanette Reißler-Pipka (Hg.)

Spannungswechsel Mediale Zäsuren zwischen den Medienumbrüchen 1900/2000

November 2004, ca. 160 Seiten,
kart., ca. 17,00 €,
ISBN: 3-89942-278-3

Michael Lommel, Isabel Maurer
Queipo, Nanette Reißler-Pipka,
Volker Roloff (Hg.)

Französische Theaterfilme – zwischen Surrealismus und Existentialismus

November 2004, ca. 350 Seiten,
kart., ca. 28,00 €,
ISBN: 3-89942-279-1

Uta Felten, Volker Roloff (Hg.)
**Spielformen der Inter-
medialität im spanischen
und lateinamerikanischen
Surrealismus**

Oktober 2004, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-184-1

Marijana Erstic,
Gregor Schuhen,
Tanja Schwan (Hg.)
**Avantgarde – Medien –
Performativität**
Inszenierungs- und
Wahrnehmungsmuster zu
Beginn des 20. Jahrhunderts

Oktober 2004, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-182-5

Walburga Hülk,
Gregor Schuhen,
Tanja Schwan (Hg.)
(Post-)Gender
Choreographien / Schnitte

Oktober 2004, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 27,00 €,
ISBN: 3-89942-277-5

Matthias Uhl, Keval J. Kumar
Indischer Film
Eine Einführung

September 2004, 174 Seiten,
kart., 18,80 €,
ISBN: 3-89942-183-3

Jens Schröter,
Alexander Böhnke (Hg.)
**Analog/Digital – Opposition
oder Kontinuum?**

Zur Theorie und Geschichte
einer Unterscheidung
September 2004, 438 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 3-89942-254-6

Michael Lommel,
Isabel Maurer Queipo,
Nanette Reißler-Pipka (Hg.)
**Theater und Schaulust im
aktuellen Film**

April 2004, 172 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-181-7

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**